

Humboldt-Universität zu Berlin

Dissertation

Kulturfabriken

Zeichenwandel der Fabrik in der freien Kulturarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil)

Philosophische Fakultät III

Dr. Ing. Arne Winkelmann

Dekan: Prof. Dr. Thomas Macho

Gutachter: 1. Prof. Dr. Hartmut Böhme
 2. Prof. Dr. Gerhard Schweppenhäuser
 3. Prof. Dr. Hartmut Häußermann

eingereicht: 30.03.2006

Datum der Promotion: 20.12.2006

Kulturfabriken. Zeichenwandel der Fabrik in der freien Kulturarbeit

Soziokulturelle Zentren, Kultur- und Kommunikationszentren in früheren Industriegebäuden, sogenannte „Kulturfabriken“ haben seit Ende der sechziger Jahre die Kulturlandschaft und -politik der Bundesrepublik anhaltend beeinflusst und verändert. Aus anfänglichen Nischenprojekten entwickelten sie sich in größeren Städten innerhalb weniger Jahre zu etablierten Kulturinstitutionen, die neben den bereits bestehenden Theatern, Konzerthäusern, Kunsthallen und Museen zum festen Bestandteil des kulturellen Angebots der Kommunen geworden sind.

Die Motivation, leerstehende Fabrikgebäude für kulturelle Arbeit nutzbar zu machen, gründet sich jedoch nicht auf deren vermeintliche Praktikabilität und Eignung, sondern auf die Zeichenfunktion der Gebäude. Die Umnutzung eines Fabrikgebäudes zu kulturellen Zwecken, und das ist die zentrale These, ist ein symbolischer Akt.

Der Arbeit wurde daher ein semiologischer Ansatz zugrunde gelegt. Am Zeichenwandel der Fabrik in der Kulturarbeit lassen sich die unterschiedlichen Definitionen eines Kulturbegriffs in der Bundesrepublik ablesen. Die Kulturfabriken fungierten als eine Art Projektionsfläche und Medium für die verschiedenen Konzeptionen von Kultur.

Insgesamt wurden sechs unterschiedliche Konzeptionstendenzen von Kulturfabriken herausgearbeitet, die sich in einem Symbol, einem Symbolsystem manifestieren:

1. Die Kulturfabrik als gesellschaftspolitischer Gegenentwurf,
2. Die Kulturfabrik als Modell für Stadterneuerung,
3. Die Kulturfabrik als Ort individueller Re-Produktion,
4. Die Kulturfabrik als Gegenstand der Geschichtskultur,
5. Die Kulturfabrik als Vermittler im kulturellen Umbruch und
6. Die Kulturfabrik als Wirtschaftsfaktor.

soziokulturelle Zentren, Kulturfabrik, Kulturzentrum, Kommunikationszentrum, Leerstand, Umnutzung, kulturelle Nutzung, Industriegebäude, Fabrik, Kultur, Soziokultur

Culture factories. The Changing Symbol of the Factory in Independent Cultural Work

Centres of culture and communication founded in former industrial buildings, the so-called culture factories have continuously influenced culture and culture politics in Germany ever since the late nineteen-sixties. Within a few years small experimental projects developed into fully established cultural institutions thus becoming an integral part within communities' cultural facilities – as theatre houses, concert halls, galleries and museums.

The idea of using abandoned industrial buildings as cultural institutions is founded on symbolic rather than practical or functional principles: the conversion of industrial buildings to cultural institutions is, in essence, a symbolic act. Consequently the concept follows a semi-logical approach. The changing symbolic significance of the industrial building within the framework of cultural work has accorded changes in the various concepts of culture seen within Germany. In this, culture factories act as both a projection surface and medium for various concepts of culture and cultural activities.

Six concepts of the role of culture factories as symbols and symbolic systems are:

Culture factories as socio-political counterstrike,

Culture factories as models of urban revitalization,

Culture factories as places of individual reproduction,

Culture factories as historical objects,

Culture factories as mediators of the cultural upheaval in the former GDR, and

Culture factories as economic factors.

culture factory, culture, social culture, industrial buildings, reuse, revitalisation

„An ihren Fabriken sollt ihr sie erkennen.“

Vilém Flusser

Für Gaby

Kulturfabriken

Zeichenwandel der Fabrik in der freien Kulturarbeit

Inhaltsverzeichnis

I. Teil

1.	Ausgangslage	8
1.1	„Kulturfabriken“ als Untersuchungsgegenstand	8
1.2	Stand der Forschung	9
1.3	Aufbau der Arbeit	12
1.4	Materialien	13
2	Begriffliche Abgrenzungen	14
2.1	Diskrepanz zwischen der Sphäre der Arbeit und der Sphäre der Kultur	14
2.2	Ausschluß praktischer Erwägungen	15
3	Semiologie der Architektur	20
3.1	Architektur als Zeichen	20
3.2	Das „architektonische Zeichen“ als Kommunikationsmittel	24
3.3	Gesellschaftliche Funktionen des Symbols	26
3.4	Zeichenwandel	28
3.5	Umnutzung als „pragmatische Zeichenfunktion“	31
4	Anmerkungen zur Methode	33
4.1	Statistische Erhebung	33
4.2	Abgrenzung zur Europäischen Ethnologie	36

II. Teil

1	Die Kulturfabrik als gesellschaftspolitischer Gegenentwurf	38
1.1	Fallbeispiel Nr. 1: <i>Fabrik</i> in Hamburg	38
1.2	Rückzugsstrategien der 68er-Generation	43
1.3	„Kultur von allen für alle“ als Gegenposition zur etablierten Hochkultur	48
1.4	„Links und frei“ – Selbstverwaltung und unabhängige Kulturarbeit	56
1.5	Politisches Selbstverständnis – die Fabrik als „rote Burg“	62
2	Die Kulturfabrik als Modell für Stadterneuerung	66
2.1	Fallbeispiel Nr. 2: <i>UFA-Fabrik</i> in Berlin	66
2.2	Die Krise der Stadt oder „Die Unwirtlichkeit der Städte“	70
2.3	Besetzung, Instandsetzung und Umnutzung	76
2.4	Neue Urbanität, Selbstverortung im städtischen Leben	83

2.5	Die Fabrik als „Stadt in der Stadt“	87
3	Die Kulturfabrik als Ort individueller Re-Produktion	93
3.1	Fallbeispiel Nr. 3: Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie in Freiburg	93
3.2	Die Alternativ- und Ökologiebewegung der achtziger Jahre	97
3.3	Sekundärnutzung von Fabriken als Strategie der Wiederverwertung	104
3.4	Kultur-Werkstatt – Ort kreativer Arbeit	108
3.5	Der Begriff Arbeit	110
4	Die Kulturfabrik als Gegenstand der Geschichtskultur	116
4.1	Fallbeispiel Nr. 4: <i>Flottmann-Hallen</i> in Herne	116
4.2	Das vermeintliche „Ende des Industriezeitalters“	122
4.3	Industriekultur – Wiederentdeckung der „eigenen“ kulturellen Identität	127
4.4	Kreative Aufarbeitung des Industriezeitalters	133
4.4.1	Bildende Kunst	134
4.4.2	Theater	138
4.4.3	Tanztheater	144
4.4.4	Performance	147
4.4.5	Film	149
4.4.6	Photographie	151
4.4.7	Gartenkunst	153
4.4.8	Musik	157
4.4.9	Design	159
4.5	„Ästhetik des Verfalls“ – Romantisierung und Verklärung	161
4.6	Technopartys und Underground – ein Exkurs	165
5	Die Kulturfabrik als Vermittler im kulturellen Umbruch	169
5.1	Fallbeispiel Nr. 5: <i>Wabe</i> in Leipzig	169
5.2	Orientierungsprobleme und „schleichende Verzweiflung“	173
5.3	Kulturhäuser und -paläste der DDR	176
5.4	Freiräume, Nischen, Experimente	179
6	Die Kulturfabrik als Wirtschaftsfaktor	185
6.1	Fallbeispiel Nr. 6: <i>Kunstpark Ost</i> in München	185
6.2	Konjunktur der Kulturpolitik und Erlebnissrationalität	189
6.3	Paradigmenwechsel: „Kultur und Kommerz eine neue Einheit“	193
6.4	„Worker Style“ und „Loft Living“ – ein Exkurs	201
6.5	Motoren kommerzieller Grundstücks- und Stadtentwicklung	204
7	Schlußbetrachtung	208
8	Abbildungen	226

Vorwort

Kulturfabriken gibt es seit über dreißig Jahren in allen großen Städten und den meisten Mittel- und Kleinstädten nicht nur in der Bundesrepublik, sondern in ganz Europa. Mehrere Generationen haben ihre Vorstellung von Kunst und Kultur mit ihnen und durch sie definiert, die Mehrheit der Jugendlichen und jungen Erwachsenen hat eigene oder mittelbare Erfahrungen mit Kulturfabriken gemacht und kann einige Einrichtungen benennen. Kulturfabriken sind zu einem festen und unverzichtbaren Bestandteil der Kulturlandschaft in Deutschland geworden. Ihre Existenz ist so selbstverständlich geworden, daß die Frage, warum ausgerechnet leerstehende Fabrikgebäude zu kulturellen Zwecken umgenutzt werden, nicht mehr gestellt wird. Doch warum verbinden die Initiatoren von Kulturfabriken ihre Vorstellung von Kultur beziehungsweise Soziokultur mit früheren Industriebauten? Warum haben Künstler und Kreative sich leerstehende Fabrikgebäude für ihre Tätigkeit gesucht? Worin liegt die Faszination, daß diese Entwicklung über 35 Jahre ungebrochen fortschreitet? Und worin unterscheiden sich die Kulturfabriken aus den frühen siebziger Jahren gegenüber Einrichtungen, die heute eröffnet werden?

Die vorliegende Untersuchung stellt keine Anleitung zur Umnutzung von Industriebauten dar, sondern versucht, eben jene Fragen beantworten. Es soll belegt werden, daß die Umnutzung zu kulturellen Zwecken ein semiologisches Phänomen darstellt und keinen praktischen Erwägungen folgt. Kulturfabriken sind Symbole und Projektionsflächen für bestimmte Kulturbegriffe.

Bedanken möchte ich mich bei Rebecca Ladewig für ihre wertvollen Hinweise und Korrekturen.

Mein Dank für anregende Gespräche, Materialien, Hinweise und Geduld gelten Jennifer Allen, Volkmar Billig, Rainer Grönhagen, Katja Niggemeier, Gaby Schmücker, Marc Schweska, Prof. Christoph Türcke sowie den Teilnehmern des Oberseminars bei Prof. Dr. Hartmut Böhme und Professor Dr. Natascha Adamowski.

Insbesondere geht mein Dank an Herrn Professor Hartmut Böhme und Herrn Professor Gerhard Schweppenhäuser für ihre kritischen und konstruktiven Hinweise, die sie mir über viele Jahre hin gaben.

I. Teil

1. Ausgangslage

1.1 „Kulturfabriken“ als Untersuchungsgegenstand

Gegenstand der Untersuchung sind Kultur- und Kommunikationszentren in Deutschland, die in den letzten Jahrzehnten in leerstehenden Fabrikgebäuden und vormaligen Industrieanlagen gegründet wurden und die sich durch eine kontinuierliche Kulturarbeit etabliert haben. Für diese Zentren soll im folgenden der Oberbegriff „Kulturfabriken“ verwendet werden.

Seit den sechziger Jahren werden in Europa – in den USA bereits seit den fünfziger Jahren – verlassene Fabrikbauten für kulturelle Zwecke erschlossen und dauerhaft umgenutzt. In Deutschland haben Bürgerinitiativen, Kulturvereine, politische Vereinigung, GmbHS und Kommunen wie auch informelle Vereinigungen und Hausbesetzer Einrichtungen unterschiedlicher Konzeption und Zielstellung geschaffen mit Bezeichnungen wie soziokulturelles Zentrum, Kultur- und Kommunikationszentrum, Stadtteilzentrum, Nachbarschaftshaus, Bürgerhaus, Kulturwerkstatt oder Werkhof. Mit den Kulturfabriken wurden neue Formen der Kulturarbeit geschaffen, neue Besucherkreise erschlossen und mit der Möglichkeit der kreativen Beteiligung auch aktiv in das Kulturgschehen eingebunden, es wurde versucht, neue Wege in der Finanzierung, Verwaltung und Organisation zu gehen und neue Kulturbegriffe zu definieren. Aus anfänglichen Nischenprojekten entwickelten sie sich, zunächst in größeren Städten, dann auch in kleineren Kommunen, innerhalb weniger Jahre zu festen, arrivierten Kultureinrichtungen, die neben bereits bestehenden Institutionen wie den Theatern, Opern- und Konzerthäusern, Kunsthallen und Museen das kulturelle Angebot erweiterten. Bereits im Jahr 1979 konnte man statistisch festhalten, daß in nahezu allen Städten bis zu 100.000 Einwohnern solche Kulturzentren etabliert worden waren und daß insgesamt 580 Kommunikationszentren in 105 Kommunen ein Programm anboten.¹ Dieser Trend setzte sich in mehreren Wellen von Neugründungen fort und weitete sich nach dem Mauerfall 1989 auch auf die neuen Bundesländer aus. Kulturfabriken sind zum festen Bestandteil des kulturellen Angebots der Kommunen geworden und haben die Kulturlandschaft und die Kulturpolitik der Bundesrepublik nachhaltig beeinflußt und verändert. Über dreißig Jahre hinweg erneuerte sich die Faszination und Begeisterung für Kultur in ehemaligen Fabrikgebäuden immer wieder mit verschiedenen Konzeptionen und Ansätzen, mit wechselnden Begriffen von Kultur und Ästhetik, mit unterschiedlich intensiven Kämpfen um Akzeptanz und wirtschaftliches Bestehen.

¹ *Kultur in den Städten. Eine Bestandsaufnahme*, Hrsg. Deutscher Städtetag, Köln 1979, S. 77

Wie bereits mit dem Schlagwort Kulturfabrik zum Ausdruck kommt, sind kulturell umgenutzte Fabrikgebäude längst zu einem eigenen Topos, zu einem architektonischen Zeichen geworden. Im Stadtbild signalisiert eine als solche gekennzeichnete Fabrik das Vorhandensein einer jungen, meist alternativen Kulturszene, die sich durch regen Zuspruch gegen das vorhandene professionelle Angebot behaupten kann. Als Veranstaltungsstätte und Gastronomiebetrieb zeugt sie von urbanem Leben und einem intensiven Austausch von Kulturschaffenden und Besuchern. Das Zeichen Kulturfabrik setzt sich, wie das Wort auch, zusammen aus der praktischen Nutzung eines Gebäudes und der Gebäudetypologie. Durch die verschiedenen Zielsetzungen der einzelnen Institutionen, die wechselnden Akteure und das sich stetig verändernde gesellschaftspolitische Umfeld unterliegen die Nutzungen und damit das Zeichen einem Wandel. Die kulturelle Bedeutung einer Kulturfabrik, die in den frühen siebziger Jahren gegründet wurde, unterscheidet sich ganz deutlich von der, die um die Jahrtausendwende ins Leben gerufen wurde. Diesen Wandel darzustellen und damit Rückschlüsse auf die ästhetische Funktion in der Architektur zu schließen, ist das Ziel dieser Arbeit.

1.2 Stand der Forschung

Der in den siebziger Jahren geführte Semiotik-Diskurs in der Architektur ist längst zum Erliegen gekommen, ohne daß die gewonnenen Erkenntnisse breite Anwendung gefunden hätten. Vor allem italienische Literatur- und Geisteswissenschaftler haben versucht, die Erkenntnisse ihres Wissenschaftsgebietes, namentlich des linguistischen Strukturalismus, auf das der Architektur zu übertragen. Autoren wie Umberto Eco², Renato De Fusco³, Giovanni Klaus Koenig⁴, Gillo Dorfles⁵ und Aldo Loris Rossi⁶ haben sich dabei bemüht, die gesonderte Stellung der Architektur gegenüber den übrigen Künsten angemessen zu berücksichtigen. Die Sonderstellung der Architektur gründet sich darauf, daß beim Entwurf noch vor den ästhetischen vor allem praktisch-materielle Bedürfnissen zu berücksichtigen sind und sich daraus definitorische Probleme beim Begriff der Funktion ergeben. Die bereits in den späten sechziger Jahren erschienenen Beiträge zur Informationstheorie von den beiden deutschen

² Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 2003, Kapitel C, Funktion und Zeichen (Semiotik in der Architektur)

³ De Fusco, Renato, *Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen*, Gütersloh 1972

⁴ Koenig, Giovanni Klaus, *Analisi del linguaggio architettonico*, Firenze 1964

⁵ Dorfles, Gillo, *Ikonologie und Semiotik in der Architektur*, in: *Konzept 1. Architektur als Zeichensystem*, Hrsg. Allesandro Carlini u. Bernhard Schneider, Tübingen 1971, S. 91–99

⁶ Rossi, Aldo Loris, *Programmierte Strukturen und Ikonologie. Die städtische Szenerie als Feld der Überlagerung der räumlich-visuellen Kommunikation*, in: *Konzept 1. Architektur als Zeichensystem*, Tübingen 1971, S. 91–99

Philosophen Max Bense⁷ und Manfred Kiemle⁸ sowie der ostdeutschen Architekturtheoretiker Friedrich Rogge, Olaf Weber und Gerd Zimmermann⁹ ergänzen die Untersuchungen zur Semiotik in der Architektur durch die Einbeziehung der soziologischen und gesellschaftlichen Funktion von Zeichen: erstere unter anderem durch die Einführung der Begriffe Informationspsychologie und Soziokybernetik, letztere durch die Ableitung der Zeichentheorie aus der marxistischen Gesellschaftstheorie.

Eine der wenigen Arbeiten, denen ein semiotischer Ansatz zur Bedeutung in der Baukunst zugrunde liegt, ist die Arbeit „Architektur als Symbolverfall“ des deutschen Architekturhistorikers Gert Kähler¹⁰, die sich mit der Schiffsmetapher in der Architektur der Moderne beschäftigt. Kähler untersuchte hierbei die verschiedenen Bedeutungsinhalte des Dampfermotivs in Europa während unterschiedlicher Epochen und deren Evidenz in den jeweiligen Gesellschaften. Das Dampfermotiv wird dabei als symbolischer Bezugspunkt der sozialen und technischen Utopien verständlich gemacht.

Zum Untersuchungsgegenstand Kulturfabriken liegt bisher keine semiologische Untersuchung vor. Es gibt zumeist Datenerhebung, die von den Kultusministerien der Länder, unterschiedlichen Dachverbänden, wie beispielsweise der Landesarbeitsgemeinschaft soziokultureller Zentren Niedersachsen LAGS e. V.¹¹, und Kommunen in Auftrag gegeben wurden, um einen Überblick über die zahlreichen Initiativen und Vereine zu erhalten. Dabei wurden deren Arbeitsbereiche und Zielgruppen, Gründungsdaten, die Organisationsform sowie deren Größe beziehungsweise Anzahl der Mitarbeiter erfaßt und statistisch ausgewertet. Diese Datenspiegel sind zum einen für die Kultur- und Finanzpolitik der Kommunen und Länder von Bedeutung, zum anderen für die Zusammenarbeit und Netzwerkbildung der Initiativen untereinander.

Eine Einteilung der vielen Kulturfabriken in verschiedene Phasen, die gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen in der Bundesrepublik berücksichtigen, wurde nach den Kenntnissen des Autors lediglich von Dresdner Beigeordneten für Kultur, Jugend und Sport Jörg Stüdemann vorgenommen. Stüdemann schlägt eine Abfolge von vier Etappen für die Soziokultur vor, die Bezug auf die unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexte nimmt: a) Soziokultur im Kontext staatlich initiiert Stadterneuerung, b) Soziokultur im Kontext der

⁷ Bense, Max, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung der Texttheorie*, Hamburg 1969

⁸ Kiemle, Manfred, *Ästhetische Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik*, Quickborn 1967

⁹ Rogge, Friedrich, Olaf Weber u. Gerd Zimmermann, *Architektur als Kommunikationsmittel*, Weimar 1973

¹⁰ Kähler, Gert, *Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig, Wiesbaden 1981

neuen sozialen Bewegungen, c) Soziokultur im Kontext pluraler Lebensstilorientierung und d) Soziokultur im Kontext einer Reaktivierung bürgerschaftlichen Engagements.¹²

Als Vordenker der Soziokultur sind zwei Personen zu nennen, die sowohl theoretische Grundlagen geschaffen haben als auch deren praktische Umsetzung realisieren konnten: zum einen der langjährige Kulturdezernent der Stadt Nürnberg, Hermann Glaser, der mit seiner Arbeit „Die Wiedergewinnung des Ästhetischen“¹³ die Notwendigkeit und mögliche Formen der Soziokultur umrissen hat und bis heute mit zahlreichen Publikationen für die Implementierung und Weiterentwicklung derselben eintritt. Durch sein Engagement entstanden in Nürnberg die sogenannten „Kulturläden“, die in kleineren und benachteiligten Stadtviertel Anlauf- und Koordinationsstellen soziokultureller Aktivitäten waren, und konnte trotz heftiger Anfeindung eines der bekanntesten soziokulturellen Zentren, das *KOMM*, fast zwei Jahrzehnte lang in dieser Richtung arbeiten. Zum anderen der in gleicher Funktion für die Stadt Frankfurt/Main tätige Hilmar Hoffmann, der mit den beiden Schriften „Kultur für alle“ und „Kultur für morgen“¹⁴ für einen pluralistischen Charakter und eine Demokratisierung der Kultur plädiert hat und dahin gehend in Frankfurt gleichfalls einige soziokulturelle Projekte ermöglicht hat, auf die letztlich das *Bürger- und Kulturzentrum Bockenheimer Depot* und das *Künstlerhaus Mousonturm* zurückgehen.

Neben diesen überregional bekannten Protagonisten der Soziokultur sind auch Autoren wie Thomas Rübke, Dieter Kramer, Albrecht Göschel, Hajo Cornel, Olaf Schwencke und Dieter Sauberzweig zu nennen, die mit ihren Publikationen zum Diskurs der freien Kulturarbeit beigetragen haben und immer noch beitragen. Die genannten Autoren sind überwiegend Soziologen und Pädagogen, von denen manche außerhalb ihrer Profession praktisch in Kulturinitiativen tätig waren. Die drei Letztgenannten gründeten 1976 die Kulturpolitische Gesellschaft und gaben seitdem die Zeitschrift „Kulturpolitische Mitteilungen“ heraus, die ein wichtiges Organ für die Soziokultur darstellt und als Spiegel der unterschiedlichen Phasen inhaltlicher Ausrichtung bezeichnet werden kann. Dementsprechend begleiten deren Aufsätze, Redebeiträge und Essays zum überwiegenden Teil die jeweils aktuellen Entwicklungen und Probleme oder zeigen Perspektiven und künftige Chancen der Soziokultur auf. Nur in sehr wenigen Publikationen werden die soziokulturelle Praxis und insbesondere die Kulturfä-

¹¹ Behrendt, Arne, Karin Kern, Martina Klitzke, Maren Molthan u. Ulrich Ortmann, *Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen – 29 Beispiele*, Hrsg. Faust e. V. u. LAGS Niedersachsen e. V., Hannover 1994

¹² Stüdemann, Jörg, *Soziokultur – quo vadis?* in: *Soziokultur in Sachsen. Ein gesellschaftliches Experimentierfeld*, Dresden 1998, S. 15–28

¹³ Glaser, Hermann, u. Karl Heinz Stahl, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, München 1974

¹⁴ Hoffmann, Hilmar, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Frankfurt/Main 1981; – *Kultur für morgen. Ein Beitrag zur Lösung der Zukunftsprobleme*, Frankfurt/Main 1985

briken als Teil derselben von nicht involvierten Autoren oder Wissenschaftlern quasi „von außen“ und in einer historischen Übersicht analysiert. Jedoch haben einige Kulturfabriken anlässlich bestimmter Jubiläen ihre Arbeit in Rückblicken und Chroniken dokumentiert, die oftmals erstaunlich selbstkritisch Bilanz ziehen und auch Beiträge externer Autoren mit einbeziehen.

Das Feld der „Industriekultur“, das dem Namen nach für die vorliegende Arbeit unbedingt relevant klingt, ist jedoch ein eigener Forschungsbereich, der sich nur an wenigen Stellen mit der Tätigkeit der Kulturfabriken überschneidet. Er beschäftigt sich mit der Gesamtheit der Unternehmensgeschichte, der Produktions- und Technikgeschichte, der Industriearchitektur, den Unternehmerbiographien, der Sozialgeschichte, den Bräuchen und Lebenswelten der Arbeiter, der Produkt- und Markenentwicklung sowie der Historie der Arbeiterbewegung und der Gewerkschaften. Die kulturelle Umnutzung und Erhaltung von Industriegebäuden ist innerhalb dieses Bereiches nur ein sehr kleines Gebiet¹⁵, wohingegen die genannten Themen oftmals Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung und Kulturarbeit wurden.

Eine Art „Geschichte der Kulturfabriken“ und eine schematische Einteilung ihrer Gesamtheit in Phasen, in der die Tendenzen verschiedener inhaltlicher Zielsetzungen aufgeführt werden, liegt bisher noch nicht vor. Die Kulturfabrik als Zeichen oder als eine Verkettung von Zeichen zu verstehen und diese unter semiologischen Gesichtspunkten zu untersuchen, wurde bisher noch nicht unternommen.

1.3 Aufbau der Arbeit

Wie aus dem Schluß der Darstellung des Forschungsstandes hervorgeht, ist die vorliegende Untersuchung eine semiologische Arbeit. Untersucht werden soll der Zeichenwandel der Kulturfabrik in den letzten dreißig Jahren.

Ausgangspunkt in der Untersuchung ist die Frage, worauf die signifikante Häufung kultureller Umnutzung von Industriegebäuden beruht. Die hohe Anzahl umgenutzter Fabrikgebäude scheint zunächst von praktischen Erwägungen verursacht zu sein. Es scheint zunächst so, daß Industriegebäude verschiedene bauliche und strukturelle Vorteile bieten, die sie für den kulturellen Gebrauch geeignet erscheinen lassen. Dies soll in einem kurzen Prolog, dem Kapitel I.2, jedoch ausgeschlossen werden, da sich mit dem Begriff Industriegebäude oder Fabrik keine klar definierte bauliche Typologie verbinden läßt, die eine Argumentation unter funktionalen Gesichtspunkten schlüssig macht. Die Nutzung eines verlassenen

¹⁵ Kierdorf, Alexander, u. Uta Hassler, *Denkmale des Industriezeitalters. Von der Geschichte des Umgangs mit Industriekultur*, Tübingen, Berlin 2000, Kapitel VII. Entstehung und Wandel der Erhaltungskonzepte, S. 218–262

Fabrikgebäudes ist primär ein symbolischer Akt, eine bewußte Handlung, von der Rückschlüsse auf Motivation und Zielsetzung der Akteure gezogen werden können. Dieser symbolische Akt der Nutzung manifestiert sich in dem Begriff Kulturfabrik.

Das Kapitel I.3 untersucht, inwiefern die Kulturfabrik als Zeichen Gegenstand der Semiotik ist. Hierbei wird die Kulturfabrik zunächst auf ein architektonisches Zeichen reduziert, wonach den Bedingungen des Zeichens als Kommunikationsmittel und seiner Funktion in der Konstitution von Gesellschaft Rechnung getragen wird. Unter besonderer Berücksichtigung der pragmatischen Zeichenfunktion wird der Bedeutungswandel bei Zeichen in Abhängigkeit zur Gesellschaft festgestellt. Die Kulturfabrik ist jedoch nicht nur ein architektonisches Zeichen, sondern vielmehr eine Verkettung von mehreren verschiedenen Zeichen. Das Zeichen Kulturfabrik konstituiert sich aus vielen anderen untergeordneten Zeichen beziehungsweise „Bereicherungs-codes“. Der Begriff impliziert die symbolischen Handlungen, den Sprachgebrauch, die Verwendung von Piktogrammen, Grundsatzserklärungen und Pressetexten.

Der zweite Teil ist der diachronen Darstellung des Phänomens Kulturfabrik in sechs unterschiedlichen Phasen gewidmet. Die Einteilung der Phasen beruht auf einer Erhebung von über 120 Kultur- und Kommunikationszentren, die der Autor vorgenommen hat. Hierbei wurden unter anderem die Gründungsdaten erfaßt und in einem Diagramm dargestellt. Das Diagramm läßt in bestimmten Zeiträumen Gründungswellen von Kulturzentren erkennen, die auch der Häufung von inhaltlichen Zielsetzungen der einzelnen Institutionen entsprechen. Die herausgearbeiteten sechs Phasen decken die wichtigsten Tendenzen und programmatischen Zielstellungen ab, wobei sich manche teilweise überlagern können. Diese Phasen repräsentieren die unterschiedlichen Bedeutungen, die dem Begriff Kulturfabrik zu verschiedenen Zeitabschnitten zukommen, und zeigen analog dazu, wie stark sich auch der Kulturbegriff im Verlauf der Jahrzehnte gewandelt hat. Der Beschreibung jeder Phase wird ein Fallbeispiel vorangestellt, das für das Selbstverständnis, die Zielsetzungen und die Außenwirkung für die jeweilig definierte Gruppe von Kulturfabriken charakteristisch ist.

In der Schlußbetrachtung soll dargestellt werden, daß die Zeichenfunktion beziehungsweise ästhetische Funktion und nicht die praktische Funktion für die Nutzung eines Gebäudes die entscheidende ist. Für den Funktionalismuskurs in der Architektur bedeutet dies, daß die praktisch-materielle Funktion, die der Planer beim Entwurf ursprünglich vorgesehen hat, ein unverbindlicher Nutzungsvorschlag ist, der durch die Gestimmtheit der Nutzer außer Kraft gesetzt werden kann. Bedeutung und Funktion eines Bauwerks sind jederzeit offen.

1.4 Materialien

Die wissenschaftlichen Quellen zur Semiotik, die für den ersten Teil grundlegend sind, wurden bereits genannt, wie auch die wichtigsten Autoren zum Thema Soziokultur.

Der zweite Teil wird aus Daten und Materialien bestritten, die der Autor durch eine Erhebung in den Jahren 2001 bis 2003 gesammelt hat. Da sich das Zeichen Kulturfabrik auch aus der Verkettung verschiedener Zeichen zusammensetzt, wird hierfür ein sehr heterogenes Material von Primärquellen herangezogen. Hierzu gehören die Positionspapiere, Absichtserklärungen und Vereinssatzungen, mit denen die Initiativen gegenüber der Bürokratie ihre Ambitionen zum Ausdruck bringen. Sehr ähnlich sind die Pressetexte, Beteiligungsaufrufe und eigenen Zeitschriften, mit denen sich die Akteure gegenüber der Öffentlichkeit darstellen, Handzettel, Flugblätter und Einladungskarten, mit denen für Kulturveranstaltungen und Feste geworben wurde, Piktogramme, Schriftzüge und Corporate Identities, die in bildlicher Form die unterschiedlichen Zielsetzungen vermitteln, und die Rückblicke und Chroniken, die anlässlich runder Jahrestage der Gründung herausgegeben wurden und mit denen die Vereinsgeschichte dokumentiert. Erfolge und Mißerfolge bilanziert werden. Internetauftritten, in denen die Veranstaltungsprogramme abgerufen werden können, wo meist die Hintergründe und die Geschichte der Einrichtungen wie auch die Historie der ehemaligen Fabrik zu finden sind und wo Bildgalerien und Archive zu den Veranstaltungen angelegt werden, kam in den letzten Jahren eine verstärkte Bedeutung zu.

Ergänzt wird dieses Material durch Quellen, die die Außenwahrnehmung der Kulturfabriken widerspiegeln. Hierzu gehören Berichte aus der Tagespresse und aus Stadtteilzeitungen (da viele Kulturfabriken zunächst als „Schandfleck“ wahrgenommen und zu einem kommunalen Politikum wurden, finden sich in der Presse auch polemische Streitschriften und Leserbriefe), Regierungserklärungen von Bundes-, Landes- und Kommunalpolitikern sowie Laudationes und Festreden von externen, honorigen Persönlichkeiten und Autoren, die sich zumeist in den Chroniken finden.

Die Photographien, Grundrißgraphiken und Isometrien im Abbildungsteil stammen oftmals aus Architekturzeitschriften und den Webauftritten der jeweiligen Initiative.

2 Begriffliche Abgrenzungen

2.1 Diskrepanz zwischen der Sphäre der Arbeit und der Sphäre der Kultur

Durch die lange Wirkungsgeschichte und weite Verbreitung von Kulturfabriken mag heute die Diskrepanz zwischen der Sphäre der Arbeit einerseits und der Sphäre der Kultur andererseits, die sich in diesen ehemaligen Fabriken überschneiden, nicht mehr so stark auffallen. Diese Verschränkung wird mittlerweile als normal oder gewöhnlich rezipiert, obwohl sie per definitionem als in höchstem Maße widersprüchlich angesehen werden muß. Die Fabrik als Ort der materiellen Arbeit, der arbeitsteiligen und entfremdeten Produktion, stellt das Gegenteil von einem Ort der Kultur, der geistigen Arbeit, der freien, nichtoperationellen Tätigkeit

dar. Auf der einen Seite bestimmen rationale Prozesse, mechanische Arbeitsabläufe und Effizienz die Betriebsamkeit, auf der anderen Seite kreative Betätigung, Improvisation und Muße. Das gleiche gilt für die Gegenüberstellung der Begriffe Arbeit und Interaktion beziehungsweise Kommunikation – viele Kulturfabriken nannten sich Kultur- und Kommunikationszentrum. Jürgen Habermas unterscheidet die beiden Begriffe auf ähnliche Weise, indem er Arbeit als zweckrationales Handeln und Interaktion als kommunikatives Handeln definiert.¹⁶

Spontane Assoziationen rufen hier weitere Gegensätze hervor, die den Begriff Kulturfabrik widersprüchlich erscheinen lassen: Arbeiterschaft – Bildungsbürgertum, ungebildete Masse – kultivierte Elite, Abgestumpftheit – sublimier Geschmack, Kraft – Geist oder Existenzminimum – Luxus. Ob dieser Gegensätze scheinen die Bereiche Arbeit beziehungsweise Industriearbeit und Kultur unvereinbar, fast paradox.

Als sich die ersten Kulturinitiativen, die sich vorwiegend aus jungen Künstlern und Studenten zusammensetzten, in leerstehenden Fabriketagen und Produktionshallen einrichteten, hatte vor allem die Generation ihrer Eltern wenig Verständnis für die verbrauchten und schmutzigen Räume. Aufgegebene Industriebauten hatten das Stigma des wirtschaftlichen Versagens, und sogar die Arbeiter, die in den früheren Unternehmen angestellt waren und jahrelang in den Hallen ihren Lebensunterhalt verdient hatten, nahmen die Neuentwicklung (Abriß und Neubebauung) der Industriebrachen nicht nur billigend in Kauf, sondern sprachen sich, auch ohne daß ein Verwertungsdruck auf den Immobilien lastete, für einen schnellstmöglichen Abriß aus.¹⁷ Hinsichtlich der alten Fabrikgebäude lag dieser Generation stetige Wertneuschöpfung offensichtlich näher als Sentiment und emotionale Bindung, die man nach einem langen Berufsleben erwarten könnte. Die Identifikation des Arbeiters mit „seiner Fabrik“ schien aufgebrochen zu sein.

Daher stellt sich die Frage, warum sich so viele Kulturschaffende ausgerechnet ehemalige Industriegebäude als Orte für ihre künstlerische Arbeit suchten. Was ließ diese halb verfallenen Räumlichkeiten für Ateliernutzung, für Theater und Ausstellung so attraktiv erscheinen? Was eignete denn Fabrikgebäude vor anderen Raumangeboten für Kulturarbeit?

2.2 Ausschluß praktischer Erwägungen

Eine Ursache für diese Art der Nutzung ist zunächst die Tatsache, daß durch die beiden Wirtschaftskrisen der Jahre 1966/67 und 1973/74, in denen sich die deutsche Industrie umstrukturierte und die Unternehmen durch Rationalisierungsmaßnahmen viele Arbeiter entlas-

¹⁶ Habermas, Jürgen, *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*, Frankfurt/Main 1968, S. 32 ff.

sen mußten¹⁸, sehr viele Werksanlagen aufgegeben worden waren und leer standen. Die sektorale Entwicklung der Volkswirtschaft veränderte sich grundlegend: Der Anteil des sekundären Sektors (Industrie) ging zugunsten des tertiären Sektors (Dienstleistungen) zurück. Von diesem Prozeß der „Deindustrialisierung“ waren vor allem die sogenannten „Schrittmacherindustrien“ wie die Schwer- und Montanindustrie und die Textilindustrie betroffen. Er bedeutete nicht das Ende der industriellen Produktion, sondern den länger anhaltenden und relativen Rückgang der Industriebeschäftigung.¹⁹ Die nunmehr überwiegend maschinelle Produktion beanspruchte weniger Raum, wodurch die Fertigungsverfahren neu organisiert und damit auch Nutzflächen anders disponiert werden mußten. Der Prozeß der Rationalisierung und Konzentrierung machte viele Flächen überflüssig. Ausgediente Bauwerke wurden von den jeweiligen Industrieunternehmen stehengelassen, weil die Kosten einer Neueröffnung und Aufbereitung im Verhältnis zu einem möglicherweise auf diesen Flächen zu erwirtschaftenden Gewinn zu hoch waren.²⁰ Oftmals gingen die Liegenschaften mit den verlassenen Gebäuden entweder durch Konkurs oder äußerst günstigen Verkauf an die Kommunen zurück, die dann mit öffentlichen Geldern Abriß, Dekontamination und Neuentwicklung der Brachen finanzierten, wenn neue Investoren in Erscheinung traten. So dümmerten unzählige Produktionshallen, Mietfabriken, Verwaltungsgebäude und Werkstätten inmitten der Städte jahrelang vor sich hin und stellten ein gigantisches Raumangebot dar, das es lediglich in Anspruch zu nehmen galt.

Durch diesen massenhaften Leerstand war in vielen Kommunen und Städten die Voraussetzung geschaffen, alte Industriegebäude für kulturelle Zwecke zu nutzen. Wenn entsprechende Initiativen diese Gebäude überlassen bekamen und für ihre Zwecke nutzten, erwiesen sie sich als erstaunlich flexibel. Die Vereine und Bürgerinitiativen reagierten auf den Bestand eines Industriegebäudes und definierten ihre Bedürfnisse aus dem jeweiligen Raumangebot. Unter dem Gesichtspunkt der räumlichen Anforderungen ist eine geringe Problematisierung und ein Defizit an formulierten Nutzungsanforderungen festzustellen.²¹ Prinzipiell ist diese Strategie der Umnutzung auch auf andere Gebäudetypen übertragbar, aber genauso leerstehende Bunker, Kasernen, Kirchen, Ladengeschäfte oder sonstige Gebäude haben diese Anziehungskraft für eine kulturelle Nutzung nicht ausgeübt und keinen entsprechenden Typus wie „Kulturbunker“ oder „Kulturkirchen“ hervorgebracht. Der erste

¹⁷ Becker, Werner, *Initiative Völklinger Hütte, Saarbrücken*, in: *Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte*, Rehburt-Loccum 1989, S. 147

¹⁸ Abelshauer, Werner, *Wirtschaftsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945–1980*, Frankfurt/Main 1983, S. 105

¹⁹ Ambrosius, Gerold, *Ursachen der Deindustrialisierung Westeuropas*, in: *Umweltgeschichte. Umweltverträgliches Wirtschaften in historischer Perspektive*, Dortmund 1994, S. 191

²⁰ Estermann, Hans, *Industriebrachen. Grundstücksfonds und Development Corporation*, Karlsruhe 1986, S. 11

Versuch, die Präferenz der Kulturschaffenden für Industriebauten zu erklären, befaßt sich daher mit der praktisch-materiellen Funktion dieser Gebäude, mit den Vorzügen, die sich aus der Organisation und Anordnung der Räume, der Baukonstruktion, der Infrastruktur oder der technischen Gebäudeausstattung ergeben könnten. Die Gesamtheit dieser praktischen Funktionen bildet einen Typus, der sich offenbar für kulturelle Nutzung eignet.

Historische Industriegebäude werden im Rahmen der Denkmalpflege in drei Kategorien unterteilt: 1. Bauten der Versorgung, 2. Bauten des Verkehrs und 3. Bauten der Produktion.²² Diesen Kategorien lassen sich verschiedene Gebäudetypologien zuordnen: Zu den Bauten der Versorgung gehören Elektrizitätswerke, Umspannwerke, Gasometer, Wasserwerke, Wassertürme usw., und zu den Bauten des Verkehrs zählen Bahnhöfe, Lokschuppen, Straßenbahndepots, Brücken, Viadukte, Schiffshebewerke oder Hafengebäude. Die Bauten der Produktion lassen sich nochmals unterteilen in Gebäude und Anlagen der Rohstoffindustrie, Schwerindustrie, Konsumgüterindustrie, Lebensmittelindustrie, Rüstungsindustrie, chemischen Industrie usw. Die einzelnen Industriezweige brachten wiederum eigene Typologien hervor wie beispielsweise die Schwerindustrie, die sich in Stahlhütten, Walzwerke, Gießereien, Röhrenwerke, Maschinenfabriken und weitere aufgliedert. Industriebauten an sich stellen daher noch keine Gebäudetypologie dar, die eine Zuordnung aufgrund bestimmter räumlicher oder architektonischer Merkmale erlauben. Industriegebäude sind so vielfältig wie die in ihnen hergestellten Produkte und die zugehörigen Arbeitsprozesse.

Anhand einiger Namen von Kulturfabriken wie der *Kammgarnspinnerei* in Kaiserslautern, dem *E-Werk* in Erlangen oder dem *Schlachthof* in Kassel läßt sich die Vielfalt der ursprünglichen Gebäudefunktionen ablesen.

Genauso vielgestaltig stellen sich die funktionalen Anforderungen von Kulturzentren dar, die Aktivitäten wie Theater- und Filmvorführungen, Konzerte, Ausstellungen und Tanztheater unter einem Dach vereinen. Für jede dieser Tätigkeiten existieren eigene tradierte Typologien wie das Zweiraumtheater beziehungsweise die Guckkastenbühne für Theater und Ballett, das Odeon für das Kino, der Oberlichtsaal für Ausstellungen, die Konzerthalle usw. Jede dieser Typologien verfügt wiederum über spezielle und bewährte Ausstattungen wie Bühnenböden, Tribünen, Akustikelemente, Ziehböden, Präsentationssysteme und vieles mehr.

Zwar ließen sich ein paar funktionale Aspekte herausfiltern, die Kulturarbeit in Industriegebäuden begünstigen, wie Konstruktions- und Grundrißmerkmale, doch stehen ihnen schwerwiegende Nutzungs Nachteile wie Heizbarkeit oder Tageslicht gegenüber.²³ Die Stärke

²¹ Niess, Wolfgang, *Alte Fassaden – neue Inhalte. Die Umnutzung aller Gebäude zu sozio-kulturellen Zentren*, in: *Archithese*, 17. Jg. H. 5, 1987, S. 44–48

²² Föhl, Axel, *Bauten der Industrie und Technik*, Bonn 1994, S. 24

²³ „Denn wo findet man schon eine Fabrikhalle mit Bühne und Café, auch Heizung und Toiletten suchte man vergebens. Also stellte man Gasgebläseöfen auf, fing mit Eimern das durch die Decke tropfende Wasser auf und errichtete mit Hilfe von Bierkästen eine Bühne.“

der Decken und Fußböden, die für die Belastung durch schwere Maschinen berechnet war, übererfüllten die Minimalanforderungen, die durch Besucherverkehr entstanden, die großen Tore und breite Treppenanlagen, deren Dimensionen sich nach großen Krananlagen und Arbeiterströmen richteten, waren für die Normen der Veranstaltungsstättenrichtlinien mehr als ausreichend, die Deckenhöhen von Fabrikhallen begünstigten große Installationen und technischen Ausbau für Theater- und Konzertbühnen, und allein die Grundrißfläche einer Halle erzwang keinerlei Limitierung. Allerdings wurden die Fabrikhallen und -anlagen meistens von eigenen Blockkraftwerken beheizt, deren Wiederinbetriebnahme sich aus mehreren Gründen ausschloß, so daß diese Räume eben nur saisonal genutzt werden konnten. Die großen Fensterflächen mit Einfachverglasung dienten ursprünglich zur besseren Belichtung der Produktionsräume und erschwerten umgekehrt die Verdunkelung des Raumes für Theater- und Kinoaufführungen. Die dünnen Scheiben isolierten das Gebäude weder vor Schall noch vor Kälte. Eine Fabrikhalle so zu isolieren, daß Anlieger nicht gestört wurden, war äußerst aufwendig. Die historischen Holzbalkenkonstruktionen bei manchen Fabriken erschwerten den Brandschutz für Versammlungsstätten.²⁴ Größere, unübersichtliche Fabrikanlagen mit vielen Fenstern und Türen ließen sich meist schwer gegen Einbruch sichern. Die Liste der Vor- und Nachteile von alten Industriebauten für kulturelle Nutzung ließe sich um viele Beispiele erweitern, es sollte jedoch deutlich geworden sein, daß sie sich nicht per se für eine Umnutzung anbieten und keine Probleme bereiten.

Die Akteure der Kulturinitiativen und -vereine reagieren jedoch flexibel auf die Widrigkeiten und Unzulänglichkeiten der jeweiligen Räume. Mehr noch, sie scheinen gerade durch diese Unzulänglichkeit motiviert zu sein. Unperfektheit und Bescheidenheit der baulichen Erscheinung und der inneren Organisation waren sicher eine Voraussetzung für Aneignung und Aktivwerden. Die Theaterstücke, Performances, Ausstellungen und sonstige Veranstaltungen werden in den Räumen neu definiert. Tradierte Typologien wie die Zweiraumbühne werden beispielsweise durch Inszenierungen ignoriert, die gar keine Bühne mehr ausweisen und die Zuschauer zu einem Rundgang durch die Kulisse des Industriegebäudes einladen. Durch die interaktive Kulturarbeit wird die Trennung von Akteuren und Publikum aufgehoben und somit auch die Gültigkeit der räumlichen Modelle, die dafür seit Jahrhunderten Verwendung finden. Kunstwerke oder Performances, die aus dem Raum entwickelt werden und vom postindustriellen Kontext leben, benötigen keine eleganten Galerieräume mit weißen Wänden und optimierter Ausleuchtung mehr. Indem mit den konventionellen Mustern von Auffüh-

Reifenstapel dienten als Wandersatz – allerdings nur bis zum Konzert der ‚Toten Hosen‘, wo eine ausgelassene Schar junger Menschen sie als Frisbee-Scheiben mißdeutete. Es gab also noch mehr zu tun, als nur etwas gegen kalte Füße im Winter zu unternehmen.“ (Selbstdarstellung der *Kulturfabrik Krefeld*, URL: <http://www.kulturfabrik-krefeld.de>)

²⁴ Die Hamburger *Fabrik* oder die *Börse* in Wuppertal brannten einmal vollständig aus.

rung und Präsentation gebrochen wird, sind die verschiedenen Typologien und technischen Aspekte der einzelnen Kunstformen und -disziplinen nicht mehr verbindlich.

Wenn die Flexibilität im Umgang mit den unterschiedlichsten architektonischen Situationen und Räumen eine Strategie dieser Kulturschaffenden ist, stellt sich nochmals die Frage, warum es denn ausgerechnet Industriegebäude sein müssen, in denen sie ihre künstlerischen Arbeiten erstellen und präsentieren. Diese Flexibilität hätten den Kulturschaffenden ja genauso die leerstehenden Kirchen, Läden und Bunker erschließen können. Allein die praktische Funktion stellt, wie gezeigt, nicht die Motivation dar, leerstehende Fabriken als Kulturzentren zu nutzen. Wichtiger als die funktionalen Aspekte ist den Kulturschaffenden die ästhetische oder kommunikative Funktion der Gebäude. Mit der Entscheidung, eine leerstehende Fabrik zu kulturellen Zwecken umzunutzen, verwandeln die Akteure eine Fabrik zu einem Gegenstand des kommunikativen Austauschs. Die Kulturschaffenden bedienen sich der Fabrik nicht als architektonische, funktionelle Struktur, sondern als eines Topos. Sie fungiert als Bedeutungsträger und läßt Rückschlüsse auf die künstlerischen Zielsetzungen und das Selbstverständnis der jeweiligen Zentren und Vereine zu. Als Zeichensystem stellt Architektur prinzipiell und die Kulturfabrik im speziellen für die Semiotik eine besondere Herausforderung dar, da den symbolischen Bedeutungen reale dreidimensionale Entsprechungen zugeordnet werden können. Das Phänomen kultureller Umnutzung von Industriegebäuden unter kommunikativen Gesichtspunkten zu analysieren, ist Schwerpunkt dieser Untersuchung.

3 Semiologie der Architektur

3.1 Architektur als Zeichen

Das vorangegangene Ausschließen funktional-praktischer Aspekte führt zum Grundproblem der Semiologie der Architektur. Die Architektur als Zeichensystem zu definieren, ist insofern schwierig, als Architektur oder architektonische Elemente nicht nur *funktionieren*, sondern sich gleichzeitig *mitteilen*.²⁵ Das Problem einer Definition des Symbols im Bereich der Architektur liegt in der Mehrschichtigkeit jedes architektonischen Elements, denn es verweist zunächst auf sich selbst als baukonstruktiver, bauphysikalischer oder funktionaler Bestandteil eines Bauwerks²⁶ und vermittelt mit seiner formalen Ausgestaltung Bedeutungsinhalte, die außerhalb seiner unmittelbaren baukonstruktiven Funktion stehen. Eine Tür zeigt an, daß sie nicht nur die Funktion des Passierens und Verschließens erlaubt, sondern auch die zu erfüllende Funktion, auch ohne daß diese in Anspruch genommen werden muß. Je nachdem, wie ein Bauteil ausformuliert und gestaltet wurde, kann es über eine rein indexikalische Bedeutung weitere Bedeutungsebenen erlangen. Ein Beispiel aus dem Fabrikbau mag das Verhältnis von praktischer Funktion und Zeichen-Funktion veranschaulichen: Eine Giebelwand wird dazu errichtet, die Dachsparren seitlich zu halten und deren Abkippen zu verhindern. Diese stabilisierende Funktion ist meist durch eine schwere Mauer deutlich erkennbar. Wird bei einer Fabrikhalle jedoch der Giebel abgetreppt und mit aufwendigen Dekors aus Natursteinen oder Klinkern versehen (Abb. 1), ruft er die Assoziation eines Bergfriedes oder Palas' Pars pro toto für eine mittelalterliche Burg hervor. Die Ausgestaltung geht über die ursprüngliche Tektonik hinaus und verweist auf eine historische Bauform. Die Imitation einer Burg kann darüber hinaus geistig-abstrakte Inhalte vermitteln, wie Festigkeit, Solidität oder Anciennität, die weit über die architektonisch-praktische Funktion hinausgehen. Der Bauherr zielte mit dieser Gestaltungsabsicht höchstwahrscheinlich darauf ab, diese Metaphern als Tugenden auf sich und sein Unternehmen zu projizieren.

Diese unterschiedlichen Deutungen können auch mit der Peirceschen Terminologie von Index, Icon und Symbol²⁷ benannt werden: Eine solide und massiv wirkende Giebelwand *indiziert* zunächst ihre spezifische baukonstruktive Funktion innerhalb eines Bauwerks. Wichtig ist dabei der unmittelbare physische Zusammenhang zwischen Zeichen und bezeichnetem Gegenstand beziehungsweise zwischen Signifikant und Signifikat.²⁸ Ob ein Bauteil stützt, trägt oder vor Witterung schützt, soll hierbei aus dessen Form, Position und Material ablesbar sein. Die Entsprechung von Baukonstruktion und formaler Gestaltung wird in der

²⁵ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 2002, S. 295 f.

²⁶ Kähler, Gert, *Architektur als Symbolverfall*, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S. 26

²⁷ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 2002, S. 158

²⁸ Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt/Main 1977, S. 42

Baukunst unter dem Begriff der Tektonik untersucht und ist wesentliches Merkmal der historischen Architekturstile. Eco stuft den Peirceschen Indexbegriff hinsichtlich der *Ungleichzeitigkeit* und *Abwesenheit*, die zwischen Zeichen und Gegenstand auftreten können, für eine klare begriffliche Abgrenzung zwar als schwierig ein²⁹, doch stellt sich dieses Problem bei den architektonischen Zeichen aufgrund ihrer physischen Präsenz weniger. Problematisch für das Indexzeichen in der Architektur ist vielmehr, daß diese Übereinstimmung in den seltensten Fällen in einer uneingeschränkten oder reinen Form zu finden ist und weitere intendierte Bedeutungsebenen selten auszuschließen sind. Hinzu kommt, daß Architekten und Ingenieure in verschiedenen Epochen sich oftmals auf dem bautechnologischen Stand ihrer Zeit um eine „reine Form“ von Gebäuden und Details, um eine „ehrliche Konstruktion“ bemüht haben, diese sich jedoch mit fortschreitender Entwicklung der Konstruktionstechniken und Materialien zu historischen Lösungen wandelten, so daß deren Verwendung zugleich eine Wiederverwendung, ein stilistisches Zitat darstellt. Jedes bauliche Detail gibt durch seine Konstruktion Aufschluß über den Zeitpunkt seiner Entstehung. Es gibt also kaum ein Zeichen, das keine Konnotation³⁰ mit sich bringt oder das nicht „nicht *irgendwie* metaphorisch übertönt ist“³¹.

Letzteres wird mit dem Begriff des *Icons* beschrieben. Die beabsichtigte Gestaltung der Giebelwand als Palasgiebel, als bestimmter architektonischer Typus aus einer historischen Epoche kann als Icon verwendet und verstanden werden. Über die „reine Form“ eines Bauteils hinaus wird hierbei eine überkommene, historische Form zitiert, die eine bestimmte Assoziation hervorrufen soll; der ursprünglichen baukonstruktiven Bedeutung wird eine weitere hinzugefügt. Die Definition des Icons durch die von Peirce vorgenommene Unterteilung in *Bild*, *Diagramm* und *Metapher* beurteilt Eco abermals als problematisch.³² Seiner Auffassung nach ist die Definition des Icons am meisten befriedigend, die ihm die Zeichenhaftigkeit abzusprechen scheint. Während sich eine umfassende Definition des Icon-Begriffs, die möglichst viele Bereiche einschließen soll, als schwierig erweist, scheint für die Architektur die Beschränkung auf den Begriff der *Metapher* jedoch durchaus ausreichend. Der Architekturtheoretiker Gert Kähler hat in seiner Arbeit über die Schiffsmetapher in der modernen Architektur auf die pragmatische Begriffsbestimmung von Charles Jencks hingewiesen, der den allgemeinen Zeichenbegriff auf „gebaute Form“ und den Begriff des Icons auf Ähnlichkeiten

²⁹ A. a. O., S. 60 ff.

³⁰ Konnotation „als die Gesamtheit aller kultureller Einheiten, die von einer intensionellen Definition des Signifikans ins Spiel gebracht werden können; sie ist daher die Summe aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann“. (Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 108)

³¹ Jencks, Charles, *Rhetorik und Architektur*, in: *Archithese*, 2. Jg. H. 2, 1972, S. 21

³² Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt/Main 1977, S. 63

mit Umrissen und Formen anderer Gebäude und Funktionen bezieht.³³ Das ikonische Zeichen verweist demnach nicht mehr nur auf den bezeichneten Gegenstand, sondern auch auf andere Zeichen. Wie bei der sprachlichen Metapher kommt eine architektonische Metapher durch einen übertragenen Vergleich mit einer anderen architektonischen Form zustande.

Mit der „gebauten Form“ Ähnlichkeiten zu anderen Gebäudetypologien und Stilepochen herzustellen, ist das Hauptcharakteristikum der Industriearchitektur des 19. Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts. Vor allem in der sogenannten Gründerzeit wurden historische Motive verwendet, um pittoreske Bauensembles zu schaffen, deren übertragenes Bild mit der profanen Bauaufgabe meist nichts zu tun hatte. Das bereits genannte Beispiel einer Fabrik in Gestalt einer mittelalterlichen Burg findet man dabei besonders häufig. Die unterschiedlichsten Gebäudetypen, sehr häufig Brauereien, wurden mit Fassaden aus Ziegeln oder Natursteinen verkleidet, mit Türmchen bewehrt und mit Zinnen bekrönt, um den Eindruck einer alten, standhaften Festung zu erwecken. Bei manchen Bauaufgaben wurde der Name des historischen Vorbilds sogar in den fachlichen Terminus übernommen, wie beispielsweise die hohen Schachtgebäude der Erz- und Kohlegruben ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „Malakowtürme“ genannt wurden, in Anlehnung an die gleichnamige Festung in Sewastopol, die im Krimkrieg hart umkämpft worden war.³⁴ Bei der Gestaltung von Textilfabriken und Spinnereien erfreute sich das Schloßmotiv großer Beliebtheit. Hier wurden mit Mansarddächern und U-förmigen Flügelanlagen Adelssitze der deutschen und französischen Aristokratie imitiert. Stilelemente der Tudor-Gotik hingegen, wie beispielsweise bei der Ravensberger Spinnerei (Abb. 2), erinnerten an die Herrensitze in England. Gebäude der Strom- und Wasserversorgung wurden als Kirchen und Klöster der Zisterzienserbaukunst ausformuliert (Abb. 3). Daß diese aristokratischen und sakralen Metaphern auch als solche verstanden wurden, zeigen landläufige Bezeichnungen wie „Fabrikschlösser“³⁵ oder „Kathedralen der Arbeit“³⁶.

Das *Symbol* als dritter Zeichenbegriff bei Peirce ist „ein willkürliches Zeichen, dessen Beziehung zum Gegenstand durch eine Regel festgelegt wird“³⁷. Ein Symbol muß keine erkennbare Beziehung zwischen Art und Form des Zeichens und dem bezeichneten Gegenstand aufweisen.³⁸ Die Verwendung von Metaphern in der Architektur dient zur Evokation

³³ Kähler, Gert, *Architektur und Symbolverfall. Das Dampfervotiv in der Baukunst*, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S. 28

³⁴ Föhl, Axel, *Bauten der Industrie und Technik*, Bonn o. J., S. 42

³⁵ Günter, Roland, u. Michael Weisser, „Fabrikschlösser“. *Ein Bildbericht zur Baugeschichte des 19. Jahrhunderts*, in: *Kunst und Unterricht*, 6. Jg. H. 19, 1973, S. 32–34; Suhrbier, Hartwig, *Fabrikschloß und Zechenkolonie. Zur Entdeckung einer verdrängten Wirklichkeit*, in: *Tausend Blumen. Kulturlandschaft Nordrhein-Westfalen*, Wuppertal 1984, S. 199–219

³⁶ Ebert, Wolfgang, u. Achim Bednorz, *Kathedralen der Arbeit*, Tübingen, Berlin 1996

³⁷ Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt/Main 1977, S. 60

³⁸ Kähler, Gert, *Architektur und Symbolverfall. Das Dampfervotiv in der Baukunst*, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S. 29

geistiger Gehalte, die außerhalb tektonischer Notwendigkeiten liegen. In der Industriearchitektur des 19. Jahrhunderts dienten Metaphern zur Repräsentation des Selbstverständnisses der Bauherren. Die Unternehmer verstanden ihre Produktions- und Verwaltungsgebäude als weithin sichtbares Zeichen im Stadtraum, mit dem sie die positiven Eigenschaften ihres Betriebes und ihrer Produkte darzustellen suchten. Die zur Schau gestellten Formen und Bilder sollten vom gesellschaftlichen Reichtum des Fabrikinhabers zeugen und damit auch von dessen Kreditwürdigkeit.³⁹ Die erwähnte Metapher einer Burg oder Festung war meist als ein Symbol für die Stärke und Solidität⁴⁰ des Unternehmens zu verstehen, es versinnbildlichte die Vorherrschaft auf dem jeweiligen Warenmarkt. Das Bild eines Schlosses verwies gleichfalls auf Prosperität und Erfolg der jeweiligen Firma und zugleich auf die traditionelle Qualität und Hochwertigkeit der darin hergestellten Produkte. Zudem kam damit das Selbstverständnis der Industriellen als neue herrschende Klasse zum Ausdruck.⁴¹ Die so abwegig erscheinende Verwendung von Stilelementen der Zisterzienser bei Versorgungsbauten um die Jahrhundertwende nahm Bezug auf deren Arbeitsethik und soll Verlässlichkeit und Beständigkeit in der Bereitstellung von Wasser, Strom und Gas symbolisieren. Die Industriearchitektur der Gründerzeit war eine „architecture parlante“ oder, nach Adolf Max Vogt, eine „abbildende Architektur“⁴². Expressionistische Architekten erweiterten das Formenrepertoire und schufen neue, eigene Zeichen, die mit der jeweiligen Handelsmarke verbunden werden sollte. Als Werbearchitektur wurden diese Bauwerke in stilisierter Form für Piktogramme und Gebrauchstypographie verwendet.⁴³

Für die weitere Untersuchung ist diese Symbolhaftigkeit von Fabrikgebäuden, die in der Planung von den Bauherren und Architekten klar beabsichtigt war, jedoch nicht von Belang. Die Interpretation der historischen Symbole und Ornamentik im Fabrikbau ist ein Feld der Kunstgeschichte, das bisher noch sehr spärlich bearbeitet wurde. Die durch die Erbauer intendierten Bedeutungsinhalte werden mit wechselnden Nutzern und veränderter Nutzung der Gebäude, d. h. durch die Zeitspanne und Kommunikationssituation⁴⁴, die zwischen Entstehung und Rezeption liegt, in Frage gestellt. Je länger der Zeitraum zwischen dem Gestaltungszeitpunkt und dem Zeitpunkt der Rezeption ist, desto höher ist der Informationsverlust

³⁹ Müller, Michael, *Die Verdrängung des Ornaments*, Frankfurt/Main 1977, S. 43

⁴⁰ Die Darstellung unternehmerischer Tugenden zeigt sich vor allem bei der Benennung von Zechenanlagen wie beispielsweise die Zechen *Zuversicht* und *Beharrlichkeit* in Bochum, *Vorwärts* in Mülheim und *Einigkeit* in Essen. (siehe Hermann, Wilhelm u. Gertrude, *Die alten Zechen an der Ruhr*, Königstein 1990)

⁴¹ Die sprachlichen Metaphern „Industriebarone“, „Schlotbarone“ und „Gründerväter“ belegen dieses Selbstverständnis gleichfalls. Zeitgenössische Autoren nehmen diese Bezeichnungen gerne auf und verklären damit soziologische Aspekte der Industrialisierung. (Becker, B., *Der „König von Saarabien“*. *Das System Stumm*, in: *Geschichte und Landschaft*, Nr. 135, 1985)

⁴² Kähler, Gert, *Architektur und Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S. 27

⁴³ Winkelmann, Arne, *Expressionistische Industriearchitektur*, Leipzig 2000, S. 49 ff.

des Zeichens.⁴⁵ Bedeutungen verlieren mit der Zeit an Evidenz und werden durch andere Bedeutungszusammenhänge überlagert. Wird beispielsweise ein Umspannwerk in Berlin von einem Unternehmen des Neuen Marktes als Bürogebäude genutzt, verliert die mit der Umverteilung von Strom zusammenhängende Symbolik des Gebäudes ihren inhaltlichen Bezug, wohingegen bedeutsam wird, daß viele junge Unternehmen der Informationstechnologie solche Räume nutzen. Durch den veränderten Gebrauch wandeln sich die Bedeutungen der Symbole.

3.2 Das „architektonische Zeichen“ als Kommunikationsmittel

Grundlage für das Verstehen eines Symbols und damit auch für architektonische Zeichen ist eine Regel beziehungsweise eine grundlegende Vereinbarung zwischen Sender und Empfänger. Mindestens zwischen zwei Menschen muß eine Konvention bestehen, die eine Entschlüsselung eines bewußt ausgesendeten Signals zuläßt: „Ein Zeichen liegt dann vor, wenn durch Vereinbarung irgendein Signal von einem Kode als Signifikant eines Signifikats festgelegt wird“⁴⁶, definiert Eco in seiner Zeichentheorie. „Im Zeichen verbindet das Signifikat sich aufgrund einer konventionhaften Entscheidung, also eines Kodes, mit dem Signifikanten.“⁴⁷ Die Setzung einer neuen Bedeutung eines Zeichens kann ohne einen Code beziehungsweise ohne gemeinschaftliche Konvention nicht entschlüsselt werden. Die Vereinbarung über die Bedeutung eines Zeichens ist Sache eines Kollektivs, und deren Ausbreitung ist an eine bestimmte gesellschaftliche Ganzheit geknüpft.⁴⁸

In der Architektur jedoch unterscheiden sich Sender und Empfänger wesentlich voneinander und damit auch deren Ausdruck beziehungsweise Sprache. Anders als in der Linguistik ist die Architektur eine Sprache, die ihre Entstehung nicht der Masse, sondern einer *Entscheidungsgruppe* bestehend aus Architekten, Ingenieuren, Bauherren und Bauunternehmern verdankt.⁴⁹ Die Sprache dieser Entscheidungsgruppe ist durch eine bestimmte fachliche Terminologie und formale Gestaltung geprägt, die dem Bewohner oder Nutzer von Architektur zum größten Teil unverständlich bleiben. Die Architektur ist künstliche Rede, ist Logotechnik.⁵⁰ Der Benutzer gebraucht diese Sprache, indem er sich ihrer prakti-

⁴⁴ Rogge, Friedrich, Olaf Weber u. Gerd Zimmermann, *Architektur als Kommunikationsmittel*, Weimar 1973, S. 98

⁴⁵ ebenda

⁴⁶ Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt/Main 1977, S. 167

⁴⁷ A. a. O., S. 170

⁴⁸ Mukařovský, Jan, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/Main 1970, S. 29

⁴⁹ De Fusco, Renato, *Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen*, Gütersloh 1972, S. 155

⁵⁰ ebenda

schen Funktionen bedient, er nimmt aber nicht an deren Ausarbeitung teil. Aus dieser Ungleichheit zwischen Fachleuten und Benutzern, d. h. Sendern und Empfängern, könnte man ableiten, daß die Masse der Nutzer zwangsläufig dem Einfluß der Entscheidungsgruppe unterliegt. Doch trotz dieser Ungleichheit existiert eine institutionalisierte Kommunikation, „weil der bezeichnende ‚Kontrakt‘ von der Masse der Benutzer trotz seiner Zufälligkeit respektiert wird (...) und weil die ‚durch Entscheidung‘ entstehenden Sprachen nicht vollkommen frei (‚willkürlich‘) sind. Denn das Kollektiv übt auf sie zumindest einen bestimmenden Einfluß aus, wenn 1. infolge gesellschaftlicher Entwicklungen neue Bedürfnisse entstehen... 2. zwingende wirtschaftliche Gründe zum Verschwinden oder zur Verwendung bestimmter Materialien führen... 3. eine Ideologie die Formerfindung einschränkt“⁵¹. Damit wirkt die Nutzergruppe mit ihrem Verhalten auf die Expertengruppe zurück, wodurch sich die Sprache der Architektur fortschreitend entwickelt. Sender und Empfänger von architektonischen Zeichen beeinflussen sich gegenseitig, wenn auch auf unterschiedlicher Ebene. Barthes präzisiert dieses wechselseitige Verhältnis wie folgt: „Aus einer weiteren Perspektive läßt sich deshalb sagen, daß die Elaborate der Entscheidungsgruppe, das heißt die Logotechniken nichts als die Begriffe für eine immer allgemeinere Funktion sind, die die kollektive Vorstellungswelt der Zeit ist. Die individuelle Innovation wird so von einer soziologischen Determination (beschränkter Gruppen) eingeholt, und diese soziologischen Determinationen ihrerseits verweisen auf einen Endzweck anthropologischer Natur.“⁵² Die unterschiedliche Verwendung der Sprache beziehungsweise Logotechnik hat dialektischen Charakter, womit deren Zeichen sprich Gegenstände stetiger Veränderung unterworfen sind.

Daß sich die Bedeutungen von Zeichen durch die institutionalisierte, wenn auch ungleiche Kommunikation ständig verändern, nennt Eco das „Gesetz der Progressivität des Zeichenprozesses“ oder der „unbegrenzten Semiose“⁵³. In dieser Gesetzmäßigkeit gibt es keine spezifischen Zeichen, da jeder Gegenstand zum Signifikanten eines anderen Gegenstandes gemacht werden kann, wie anhand des Beispiels der Fabrikanlage, die als mittelalterliche Burg ausformuliert ist, deutlich geworden sein dürfte. In der Architekturgeschichte läßt sich beobachten, daß beim Auftreten oder Entstehen neuer Bauaufgaben, wie den Industriebauten des frühen 19. Jahrhunderts, zunächst alte Formelemente und Typologien auf diese übertragen und ausprobiert werden, bis sich eine eigene Formensprache herausbildet und sich eigene Typen entwickeln. Neue Typen und Formen können bei aller Genialität des Architekten jedoch nur funktionieren d. h. entsprechend ihrer zweckhaften Bestimmung genutzt werden, wenn sie sich nicht auf vorhandene Kodierungsprozesse stützen.⁵⁴

⁵¹ Barthes, Roland, *Strutturalismo e critica*, in: *Il Saggiatore, Verlagskatalog 1958–65*, S. LIV, zitiert nach De Fusco, Renato, *Architektur als Massenmedium*, Gütersloh 1972, S. 155

⁵² ebenda

⁵³ Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt/Main 1977, S. 168

⁵⁴ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 2002, S. 308

Um das Verhältnis zwischen Bedeutung und Empfänger zu verdeutlichen, muß auf die unterschiedlichen Funktionen oder „Dimensionen“ des Zeichens nach der Definition von Charles Morris hingewiesen werden. Morris unterscheidet zwischen *syntaktischer*, *semantischer* und *pragmatischer Zeichenfunktion*.⁵⁵ Die *syntaktische Zeichenfunktion* bezieht sich auf die formalen Beziehungen der Zeichen untereinander und „deren Regeln der Verknüpfung, um Ordnungs- und Anordnungsfunktionen“⁵⁶. Die *semantische Zeichenfunktion* betrifft die Zeichen in Beziehung zu Objekten. Sie befaßt sich mit der Zuordnung von Zeichen zu Bedeutungen, mit dem Sinn und der Bedeutung, die durch eine als Zeichen bestimmte Form vermittelt wird oder werden soll.⁵⁷ Die *pragmatische Zeichenfunktion* schließlich bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Zeichen und Empfänger. Sie beschäftigt sich „mit allen Aspekten eines konkreten Kommunikationsereignisses, mit der Wirkung von Zeichen und Nachrichten auf ganz bestimmte Perzipienten in bestimmten Situationen“⁵⁸. Wie oben bereits dargestellt, ist die Beziehung zwischen Zeichen und Empfänger dynamisch und damit die Beziehung zwischen Zeichen und Bedeutung „progressiv“.

Durch das dialektische Wechselverhältnis zwischen Sender und Empfänger, sprich Entscheidungsgruppe und Nutzer, und durch die Progressivität des Zeichenprozesses lassen sich keine eindeutigen Relationen zwischen Zeichen und Bedeutung herstellen. Welchen Bedeutungswandel das architektonische Symbol der „Fabrik“ nach dem Erlöschen seiner Bestimmung als Ort industrieller Produktion erfahren hat, soll im zweiten Teil der Arbeit dargestellt werden.

3.3 Gesellschaftliche Funktionen des Symbols

Neben seiner Funktion, Bedeutung zu vermitteln, kommt dem Symbol eine Gemeinschaft oder Gesellschaft konstituierende Funktion zu. Die Fähigkeit eines Menschen, sich mit einem anderen über Begriffe und Bedeutungen zu verständigen, basiert auf der Verstandesleistung, sich als Individuum zu begreifen und in ein Verhältnis zu anderen zu setzen. Das Leben in einer Gesellschaft drückt sich in einem gemeinsamen Grundverständnis von Symbolen aus. Eco definiert dahin gehend den Menschen als ein „symbolisches Wesen“: „Der Mensch (...) ist ein *symbolisches Wesen*, und in diesem Sinne sind nicht nur die Wortsprache, sondern die Kultur insgesamt, die Riten, die Institutionen, die sozialen Beziehungen, die Bräuche usw. nichts anderes als *symbolische Formen*, in die er seine Erfahrungen faßt, um sie aus-

⁵⁵ Kiemle, Manfred, *Ästhetische Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik*, Quickborn 1967, S. 17

⁵⁶ A. a. O., S. 18

⁵⁷ Kähler, Gert, *Architektur und Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S. 33

tauschbar zu machen: Man stiftet Gesellschaft, wenn man Zeichen austauscht. Durch das Zeichen löst der Mensch sich los von der rohen Wahrnehmung, von der Erfahrung des *hic et nunc*, und abstrahiert. Ohne *Abstraktion* gibt es keinen Begriff, und ohne Abstraktion gibt es erst recht kein Zeichen.“⁵⁹

Aus sozialpsychologischer Sicht weist der Soziologe Alfred Lorenzer dem Symbol in der Konstitution von Gemeinschaft auch eine emotionale Funktion zu. Damit eine Gruppe von Individuen das Gefühl der Zusammengehörigkeit teilen kann, muß zum einen die Identifikation mit einem Ich-Ideal, sprich einer Leitfigur oder einer Idee, und zum anderen ein gemeinsames gleichlautendes Symbolsystem und eine übereinstimmende Haltung gegenüber dem Ich-Ideal gegeben sein.⁶⁰ Dabei sollen Symbole als „menschliche Gebilde verstanden werden, die sozialen Prozessen nicht nur entstammen, sondern hergestellt werden als Regulatoren sozialer Prozesse, nämlich als Verständigungsformeln oder Handlungsanweisungen“⁶¹. Gebäude und bauliche Anlagen bestimmen als funktionale Objekte ganz wesentlich die Verhaltensweisen ihrer Nutzer und können damit gleichfalls Gemeinschaft konstituieren. Da sich Architektur aus Zeichenträgern zusammensetzt, die Verhaltensweisen in Gang setzen, greift der planende Architekt ganz wesentlich in die Gewohnheiten und soziale Prozesse der Bewohner ein. Eine Gemeinschaft, die sich aus der gemeinsamen Nutzung baulicher Strukturen ergibt, muß jedoch kein Zusammengehörigkeitsgefühl oder eine Gesellschaft hervorbringen; die Reaktionen oder Reaktionsketten auf architektonische Reize auch von sehr vielen Menschen konstituieren noch keine Gesellschaft. „Wenn ich zehntausend Personen in einem von mir projizierten Viertel wohnen lasse, nehme ich zweifellos auf das Verhalten von zehntausenden Personen Einfluß, stärker und anhaltender, als wenn ich einen verbalen Befehl wie ‚Setzt euch!‘ ausspreche.“⁶² Von einer Symbolwirkung kann bei diesem Beispiel im Sinne Lorenzers nicht ausgegangen werden, weil ein Ich-Ideal, sprich eine gemeinschaftliche Idee, fehlt. Es ist zu unterscheiden von sichtbaren Zeichen in der gebauten Umwelt und von irrationalen Sinngebilden beziehungsweise Ideen, für die diese Zeichen stehen. Eine Gruppe sammelt sich um die Symbolgebilde, die das Gemeinsame dieser Menschen in ihrem

⁵⁸ Kiemle, Manfred, *Ästhetische Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik*, Quickborn 1967, S. 19

⁵⁹ Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt/Main 1977, S. 108

⁶⁰ Lorenzer, Alfred, *Städtebau: Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion der Architektur*, in: ders., Heide Berndt u. Klaus Horn, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt/Main 1971, S. 81

⁶¹ Lorenzer, Alfred, *Architektonische Symbole und subjektive Struktur*, in: *Das Prinzip Reihung in der Architektur*, Dortmund 1977, S. 143

⁶² Koenig, Giovanni Klaus, *Analisi del linguaggio architettonico*, Firenze 1964, zitiert nach Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 2002, S. 302

zeitlichen und räumlichen Rahmen ausdrücken.⁶³ Analog zur Feststellung, daß Symbole als Gebilde nicht nur aus sozialen Prozessen entstammen, sondern auch als Regulatoren derselben hergestellt werden, definiert Lorenzer auch architektonische Zeichen folgendermaßen: „Architektonische Symbole sind nicht Bildungen *im* Raum, sondern sind Gestaltungen des Raumes als Ort. Sie präsentieren eine Artikulation der menschlichen Lebenspraxis in ihrer ‚Bodenständigkeit‘ – bezogen auf nichts weniger als den ganzen Raum dieser Lebenspraxis, den sie zum Ort bildet.“⁶⁴ Die gemeinschaftsstiftende Symbolwirkung einer Stadt oder eines Stadtteils liegt in der baugestalterischen Schaffung eines zentralen Ortes, der von der Gemeinschaft als „Kristallisationspunkt“, als Zentrum ihres Gemeinwesens identifiziert und akzeptiert wird.⁶⁵ Der Übereinstimmung mit dem Ich-Ideal folgt die Übereinstimmung in den baulichen Strukturen.

Problematisch bei dieser Übereinstimmung ist die oben erwähnte Ungleichheit zwischen der planenden Expertengruppe und der Masse der Nutzer. Es könnte unterstellt werden, daß eine undifferenzierte und unkritische Masse den Entscheidungen der kleinen Entscheidungsgruppe unterliegt und daraus eine Hegemonie formaler Gestaltung und deren Bedeutungsgehalt resultiert. Der Architekturtheoretiker Renato De Fusco entkräftet diese Vermutung in Berufung auf eine „kollektive Vorstellungswelt“, von der sowohl die Entscheidungsgruppen als auch die bewußtesten der Benutzer abhängig sind. Die Gruppe bewußter Nutzer bezeichnet er als „Partizipationsgruppe“, womit der demokratische Charakter bei der Entstehung architektonischer Zeichen unterstrichen wird, da Demokratie ein Höchstmaß an Partizipation beinhaltet.⁶⁶ Es entsteht ein Wechselverhältnis zwischen der Gemeinschaft und der Gestaltung der Dinge: „Die Art und Weise, wie sich diese gesellschaftliche Ganzheit zur ästhetischen Funktion verhält, bestimmt letztlich auch die objektive Gestaltung der Dinge mit dem Ziel einer ästhetischen Wirkung und das subjektive ästhetische Verhältnis zu den Dingen.“⁶⁷

3.4 Zeichenwandel

Mit dem dynamischen Wandel der Gesellschaft verändern sich die Bedeutungen der Zeichen. Kein Bedeutungsinhalt ist unauflöslich mit einem architektonischen Objekt verbunden,

⁶³ Lorenzer, Alfred, *Städtebau: Funktionalismus und Sozialmontage? Zur sozialpsychologischen Funktion der Architektur*, in: ders., Heide Berndt u. Klaus Horn, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt/Main 1971, S. 82

⁶⁴ Lorenzer, Alfred, *Architektonische Symbole und subjektive Struktur*, in: *Das Prinzip Reihung in der Architektur*, Dortmund 1977, S. 144

⁶⁵ Kähler, Gert, *Architektur und Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig, Wiesbaden 1981, S. 40

⁶⁶ De Fusco, Renato, *Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen*, Gütersloh 1972, S. 158

sondern kann sich je nach Übereinkunft einer Gruppe ändern. Man spricht von Symbolverfall oder Zeichenwandel.

Wie sich architektonische Zeichen verändern, hängt zum einen von der praktischen Nutzung und zum andern von der Zuordnung einer neuen Bedeutung ab. Eco unterscheidet hierbei zwischen einer „ersten Funktion“, die denotiert wird, und einer „zweiten Funktion“, die konnotiert wird.⁶⁸ Mit der „ersten Funktion“ verhält es sich wie mit der oben genannten Definition des Icons: Das architektonische Objekt signalisiert seine praktische Benutzbarkeit, wie beispielsweise eine Tür die Möglichkeit zum Hindurchgehen anzeigt. Die „zweite Funktion“ vermittelt einen Bedeutungsinhalt, der jenseits der praktischen Nutzbarkeit liegt. Die numerische Ordnung „erste“ und „zweite“ bedeutet jedoch keine Wertung und Abstufung zwischen den beiden, sondern wurde deshalb gewählt, weil die zweiten Funktionen sich an die Denotationen der ersten anlehnen.⁶⁹ Im Verlauf der Geschichte, in der verschiedene Gesellschaftskonzeptionen einander ablösen, können sich die ersten und zweiten Funktionen von Gebäuden und Gebrauchsgegenständen in folgenden Variationen verändern:⁷⁰

1

- A) A Der Sinn der ersten Funktion geht verloren.
- B) Die zweiten Funktionen bleiben in vernünftigen Maßen bestehen.
(Dies ist der Fall beim Parthenon, der nicht mehr als Kultstätte genutzt wird, dessen symbolische Konnotationen man aber aufgrund ausreichender philologischer Kenntnis noch nachvollziehen kann.)

2

- A) A Die erste Funktion bleibt bestehen.
- B) Die zweiten Funktionen gehen verloren.
(Dies geschieht beispielsweise bei der Entkontextualisierung von Gebrauchsgegenständen – Bricolage –, wie einem Kinostuhl, der in einer Wohnung plziert wird.)

3

- A) Die erste Funktion geht verloren.
- B) Fast sämtliche zweiten Funktionen gehen verloren.
- C) Die zweiten Funktionen werden ersetzt durch bereichernde Undercodes.
(Eco nennt hier das Beispiel der Pyramiden, die nicht mehr als Pharaonengräber empfunden werden, und deren astrologisch-geometrischen Konnotationen nicht mehr bekannt sind, die jedoch eine Fülle anderer Dinge konnotieren wie Napoleons Worte der „vierzig Jahrhunderte“.)

⁶⁷ Mukařovský, Jan, *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt/Main 1970, S. 29

⁶⁸ Eco, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, München 2002, S. 312

⁶⁹ A. a. O., S. 312

⁷⁰ A. a. O., S. 316 f.

4

- A) Die erste Funktion wird zur zweiten Funktion
(Dies ist der Fall bei Ready-mades, die im musealen Kontext ihre ursprüngliche Funktion präsentieren, wie der „Flaschentrockner“ von Marcel Duchamp)

5

- A) Die erste Funktion geht verloren.
- B) An ihre Stelle tritt eine andere erste Funktion.
- C) Die zweiten Funktionen vermengen sich mit Bereicherungs-codes.
(Zum Beispiel die Südtiroler Wiege, die in einen Zeitungsständer verwandelt wird, während die mit den Verzierungen des Gegenstandes verbundenen Konnotationen, die für die ursprünglichen Benutzer galten, sich umformen und etwas anderes konnotieren, wie Eingeborenenkunst oder Volkstümlichkeit.)

6

- A) Die ersten Funktionen sind von Anfang an vage.
- B) Die zweiten Funktionen sind ungenau und veränderbar.
(Dies trifft zu bei Niemeyers Platz der drei Gewalten in Brasilia, der eine konkave und eine konvexe Form für die beiden Kammern verwendet, die mit der praktischen Funktion unmittelbar nichts zu tun haben. Die Bürger Brasílias haben die konkave Form der Abgeordnetenkammer ironisch als großen Teller betrachtet, in dem die öffentlichen Finanzen verspeist werden.⁷¹)

Innerhalb dieser Einteilung entspricht ein umgenutztes Fabrikgebäude der Lesart Nummer 5: Die erste Funktion als Ort industrieller Produktion ging verloren und wurde durch eine andere erste Funktion, nämlich die kulturelle Nutzung und Bespielung des Gebäudes ersetzt. Leerstehende Fabrikhallen, aus denen der Maschinenpark entfernt wurde, lassen ihre erste Funktion auch kaum noch erkennen – der leere Raum gibt keine Anhaltspunkte, welche Produkte hier in welchem Verfahren hergestellt wurden. Die Organisation der Räume und ihre Gestalt bleiben dem uneingeweihten Betrachter ohne Kenntnis des Fabrikationsvorgangs ein Rätsel.

Mit der neuen Nutzung vollzieht sich eine Veränderung der sozialen Beziehungen innerhalb und außerhalb des Gebäudes. Mit der ersten Funktion wandelt sich auch die zweite Funktion, sprich Zeichenfunktion der Industriebauten. Die Gebäude sind nicht länger Teil eines Herrschaftsverhältnisses, und damit ist auch die Deutung ihrer Stilelemente und Bildprogramme nicht mehr evident.⁷² Durch diese Nutzung ergeben sich neue Konnotationen sowohl für die vorhandenen alten Gebäude als auch für die neue Gebrauchspraxis. Die aufwendige Gestaltung der Gebäude wird nicht mehr als Burg oder Schloß interpretiert, sondern

⁷¹ Jencks, Charles, *Rhetorik und Architektur*, in: *Archithese*, 2. Jg. H. 2, 1972, S. 26

⁷² Niess, Wolfgang, *Alte Fassaden – neue Inhalte*, in: *Archithese*, 17. Jg. H. 5. 1987, S. 45

als ein Dokument eines vergangenen „goldenen Zeitalters“ wirtschaftlicher Prosperität und stetig wachsenden Wohlstands. Das Formenrepertoire, die „Maskerade“, mit der sich die Fabrikbesitzer oder auch die mächtiger gewordenen Kommunalverwaltungen in ihren Zweckbauten darstellten, werden nicht mehr als Ausdruck von Herrschaftswillen rezipiert, sondern sind zu oberflächlichen, nostalgischen Elementen geworden, die als viel „humaner“ als die modernen Architekturelemente wahrgenommen werden.⁷³ In den verzierten Backsteinbauten sieht man nach landläufiger Meinung Zeugen einer Zeit, in der „man sich Architektur noch hat was kosten lassen“, in der „noch nicht so lieblos gebaut wurde wie heute“ oder in der „man eben noch einen Sinn für Schönheit hatte“. Man erkennt zwar den Willen zur Gestaltung, kann diese aber nicht mehr deuten.

3.5 Umnutzung als „pragmatische Zeichenfunktion“

Ein Zeichensystem beeinflusst diejenigen, die es verwenden. Morris spricht hierbei von der Lehre der „Pragmatik“. Sie behandelt die Beziehungen zwischen den Zeichen und denen, die sie benutzen, und umfaßt somit alle psychischen und gesellschaftlichen Faktoren.⁷⁴ Man betrachtet die Zeichen im Hinblick auf ihre Herkunft, auf die Wirkungen, die sie beim Empfänger auslösten, auf den Gebrauch, den man von ihnen macht usw.⁷⁵ „Die Art des Gebrauchs von, des Umgangs mit und der Forderung an Architektur von seiten des einzelnen und der Gesellschaft oder gesellschaftlicher Gruppen hängt ab vom Grad und von der Art der Information und Orientierung. Information und Orientierung tragen wesentlich zur Bildung eines kritischen Verhaltens und damit zur Übereinstimmung oder Diskrepanz zwischen architektonischem Gegenstand und Gesellschaft bei.“⁷⁶ Bei der Umnutzung eines Industriebäudes ändert sich dessen erste und zweite Funktion. Die neue zweite Funktion wird durch Bereicherungscode erweitert. So wie früher die strömenden Arbeitermassen, der qualmende Schlot und der Maschinenlärm den Betrieb eines Fabrikgebäudes, also dessen erste Funktion, angezeigt haben, so gibt es auch Signale der neuen kulturellen Nutzung. Von nicht-architektonischen Zeichen kann eine immer noch in Betrieb befindliche von einer kulturell genutzten Fabrikanlage unterschieden werden. Zu den nicht-architektonischen Zeichen gehören „Wörter, geschriebene Gesetze, gewohnheitsmäßige Praktiken; man kann sie Gebäuden anfügen, um ihren Zeichenwert zu vergrößern“⁷⁷. Das Zeichen „Kulturfabrik“ konstituiert sich neben dem Fabrikgebäude durch dort angebrachte Schriftzüge und Piktogramme,

⁷³ ebenda

⁷⁴ Norberg-Schulz, Christian, *Logik der Baukunst*, Gütersloh, Berlin, München 1968, S. 56

⁷⁵ Eco, Umberto, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt/Main 1977, S. 32

⁷⁶ Sturm, Hermann, *Fabrikarchitektur, Villa, Arbeitersiedlung*, München 1977, S. 16

⁷⁷ Jencks, Charles, *Rhetorik und Architektur*, in: *Archithese*, 2. Jg. H. 2, 1972, S. 21

durch farbliche Gestaltung der Fassade, durch die Namensgebung, durch Anschläge von Programmen und Ankündigungen, durch die Zusammenstellung des Veranstaltungsprogramms, durch Vereinssatzungen und Manifeste, durch die inhaltliche Auseinandersetzung der dort stattfindenden Aufführungen und Aktionen, durch Presseerklärungen und Pressemeldungen, durch dokumentierte Zuschauerreaktionen und Verlautbarungen zuständiger Behörden, durch Umbauten und logistische Neuorganisation der Räume, durch Installationen und Veranstaltungstechnik und durch die Persönlichkeiten ihrer Betreiber. Die Pragmatik beschäftigt sich mit allen Aspekten eines konkreten Kommunikationsereignisses, mit der Wirkung von Zeichen auf ganz bestimmte Rezipienten in bestimmten Situationen.⁷⁸

So vielfältig diese Bereicherungscode sind und so wechselhaft die Akteure und Programme der einzelnen Institutionen, so wandelbar ist auch das Zeichen Kulturfabrik. Wie im folgenden dargelegt werden soll, hat sich das Bild Kulturfabrik im Verlauf der letzten dreißig Jahre sehr stark gewandelt: Von anfänglich stark politisierten, häufig linksorientierten Kulturinstitutionen wurden die Kulturfabriken zu entpolitierten Veranstaltungsorten, wo das ästhetische Ereignis im Vordergrund stand, bis sie schließlich finanziell so erfolgreich geworden waren, daß sie in fast neoliberaler Manier in den Kreislauf wirtschaftlicher Wertschöpfung reintegriert wurden. Kulturfabriken unterliegen Moden und unterschiedlicher Wertschätzung.

⁷⁸ Kiemle, Manfred, *Ästhetische Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik*, Quickborn 1967, S. 19

4 Anmerkungen zur Methode

4.1 Statistische Erhebung

Für die vorliegende Untersuchung wurden 126 Kulturfabriken bzw. soziokulturelle Zentren in der Bundesrepublik erfaßt und ihre Daten (das Gründungsjahr, das Jahr des Einzugs, ihre Trägerschaft, die Schwerpunkte der Kunstgattungen bzw. ihre Arbeitsbereiche und vor allem deren inhaltliche Zielsetzung und künstlerische Konzeptionen) aufgenommen. Berücksichtigt wurde der Zeitraum von 1969 bis 2002.

Wie bereits erwähnt, haben die Kultusministerien der Länder, die unterschiedlichen Dachverbände und die Landesarbeitsgemeinschaften soziokultureller Zentren der einzelnen Bundesländer zum Zwecke einer effektiveren Kulturpolitik die entsprechenden Institutionen und Vereine aufgenommen und in Statistiken dargestellt. Eine eigene Erhebung war jedoch geboten, da die bereits angefertigten Statistiken vorrangig folgende Aspekte aufgeführt haben: die Arbeitsbereiche und Trägerschaften sowie die davon abhängige Zuteilung der Subventionsmittel, die Größe der Institutionen gemessen an der Anzahl der Beschäftigten sowie deren Beschäftigungsstatus (ABM, BSHG, Ehrenamtliche usw.), die Eigentumsverhältnisse der bespielten Liegenschaften und Immobilien und zum Teil die Zahl der jährlichen Besucher. Über eine vollständige Auflistung aller soziokulturellen Initiativen verfügt die Bundesvereinigung soziokultureller Zentren.

Betrachtet man zunächst die Namen dieser 126 Initiativen, fällt auf, daß sich allein 16 Einrichtungen „Kulturfabrik“ nennen. Zum einen steht diese Bezeichnung meist in Verbindung mit dem Namen der jeweiligen Stadt – hierzu zählen die Kulturfabriken in Frankfurt/Oder, Hoyerswerda, Koblenz, Krefeld, Mainz, Melsungen, Mittelherwigsdorf, Neukirchen, St. Wendel, Vlotho und Wolfsburg –, zum anderen in Verbindung mit dem Namen des vormaligen Unternehmens, dessen Gebäude umgenutzt werden, wie die *Kulturfabrik Salzmann* in Kassel, die *Kulturfabrik Löseke* in Hildesheim oder die *Schönherr Kulturfabrik* in Chemnitz. Signifikant ist, daß zwei Initiativen Kulturfabriken genannt wurden, die gar nicht in einer ehemaligen Fabrik beheimatet sind: die *Jugendkulturfabrik Brandenburg* und die *Kulturfabrik Nuts* in Traunstein. Erstere ist in einem früheren Offizierscasino und die zweite in einem ehemaligen Büro- und Geschäftshaus untergebracht, was ein Beleg dafür ist, daß der Begriff Kulturfabrik bereits zu einem Symbol wurde, also keine Verbindung mehr zwischen dem Zeichen und dem bezeichneten Gegenstand besteht.

Die Namen von 69 Einrichtungen, also über die Hälfte aller aufgenommenen Initiativen, verweisen auf den Typ des Industriegebäudes, das sie umnutzen, wie beispielsweise die *Lagerhalle* in Osnabrück, der *Schlachthof* in Bremen, die *Tuchfabrik* in Trier, die *Färberei* in Wuppertal oder die *Zinnschmelze* in Hamburg. 16 Initiativen übernehmen den Namen des

früheren Industrieunternehmens, wie die *Flottmann-Hallen* in Herne (Hersteller von Bohrhämmern und Kompressoren), das *Kampnagel* in Hamburg (Maschinenfabrik *Nagel und Kaemp*), das *Jagenberg* in Düsseldorf (Papier- und Maschinenfabrik Jagenberg) oder *Zeche Carl* in Essen. Wortkombinationen mit „Fabrik“ haben 19 Initiativen gewählt, wie die *Tanzfabrik Möckernstraße* in Berlin, *Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie* in Freiburg oder die *Fabrik K 14* in Oberhausen. Ganz schlicht *Fabrik* nennen sich sieben Einrichtungen.

Die Hervorhebung des industriegeprägten Ortes und die Betonung des Fabrikambientes in der Namensgebung belegen nochmals, daß die Wahl der Lokalität nicht pragmatischen Überlegungen entsprungen ist, sondern bereits eine inhärente Stellungnahme, einen symbolischen Akt darstellt.

Stellt man die Anzahl der ausgewählten Neugründungen von Kulturfabriken in den Jahren von 1969 bis 2002 in einem Balkendiagramm dar (Abb. 4), wobei das Gebiet der früheren DDR erst ab 1989 unter den fünf neuen Bundesländern berücksichtigt wird, so ergeben sich folgende Häufungen⁷⁹: Den ersten Höhepunkt von Gründungen gibt es nach vereinzelt Vorreitern im Jahr 1976, den zweiten im Jahr 1981, der dritte für die Mitte der achtziger Jahre, und der vierte 1992 mit allein sieben Neugründungen in einem Jahr. Letztere Spitze läßt sich durch den Beitritt der neuen Bundesländer erklären, wobei in den alten Bundesländern die Zahl der Gründungen weniger wurde. Die Hochphase Mitte der achtziger Jahre ist sicher auf die Konjunktur der Kulturpolitik zurückzuführen⁸⁰, während der viele und hohe Fördergelder für die Soziokultur bereitgestellt wurden. Der Höhepunkt Ende der siebziger Jahre gründet sich unter anderem auch auf das verstärkte Engagement der überwiegend von der SPD regierten Kommunen. Auffällig ist, daß die Einbrüche mit nur einer beziehungsweise zwei Neugründungen in den Jahren 1983 und 1989 mit den politischen Ereignissen der „Wende“ beziehungsweise dem Regierungswechsel von SPD zu CDU und dem Fall der Mauer sprich der friedlichen Revolution zusammenfallen.

In einem zweiten Diagramm wurden die Trägerschaften der soziokulturellen Zentren aufgeführt (Abb. 5). Dabei wurden drei juristische Körperschaften unterschieden: die eingetragenen Vereine, die zumeist aus Bürgerinitiativen hervorgingen, die GmbHs beziehungsweise gGmbHs und die Kommunen beziehungsweise Vereine und Gesellschaften, die der Stadtverwaltung verantwortlich sind. Hierbei ist festzustellen, daß dreiviertel aller Einrichtungen von eingetragenen Vereinen und damit nicht kommerziell geführt werden. In den neunziger Jahren ist allerdings eine Zunahme von Gesellschaften mit beschränkter Haftung als Träger festzustellen, was sich durch den zunehmenden wirtschaftlichen Erfolg der Kulturfabri-

⁷⁹ Es konnten nicht alle Gründungsdaten der 126 Initiativen ermittelt werden. Im Diagramm sind nur 109 Kulturfabriken aufgeführt.

⁸⁰ Fuchs, Max, *Soziologie als Kulturpolitik?* in: *Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit*, Baden-Baden 1997, S. 162

briken erklären läßt. Da der Status der Gemeinnützigkeit einem Verein das Erwirtschaften von Gewinnen verbietet, die Bereitstellung von Veranstaltungsräumen zu mehr oder weniger kulturellen Zwecken sich aber als sehr lukrativ darstellte, war für viele Kulturfabriken die GmbH als Trägerschaft aus ökonomischer Sicht sinnvoller.

Aus den Tendenzen der beiden Diagramme und den Häufungen der Zielsetzungen der einzelnen Institutionen lassen sich sechs Phasen unterschiedlicher inhaltlicher Ausrichtung von Kulturfabriken erkennen. Sowohl durch den kulturpolitischen Kontext als auch durch die Abnutzung alter und die Entstehung neuer Konzepte lassen sich folgende Typen von Kulturfabriken umreißen:

1. In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren wurden die ersten Kulturfabriken **als gesellschaftspolitischer Gegenentwurf** von freien Trägerschaften gegründet. Sie stellen eine Art kultureller Revolution von unten dar.
2. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre stellten Kulturfabriken **Modelle und Motoren für Stadterneuerung** dar. Sie waren eine Antwort auf die „Krise der Stadt“ und hatten als Nachbarschaftszentren eine kompensatorische Funktion für die durch „Kahlschlagsanierungen“ verlorengegangenen Quartiere.
3. Die gesellschaftspolitische Opposition der frühen siebziger Jahre weitete sich aus. Es kamen ökologische, ökonomische und beschäftigungspolitische Aspekte hinzu, wobei der Kulturfabrik als **Ort individueller Re-Produktion** eine besondere Bedeutung zukam.
4. In den achtziger Jahren, nachdem die politischen Ambitionen in den Kulturinstitutionen sehr viel schwächer geworden waren, wurden die Fabrikgebäude selbst Thema der künstlerischen Auseinandersetzung und **Gegenstand der Geschichtskultur**. Über sie fand die Beschäftigung mit der industriellen Vergangenheit und einer damit verbundenen Identitätsfindung statt.
5. Nach der Wiedervereinigung fungierten Kulturfabriken in den neuen Bundesländern als **Vermittler im kulturellen Umbruch**. Mit ihrer Arbeit sollte vor allem Jugendlichen eine Orientierung gegeben und Freizeitanimation geboten werden.
6. Zeitgleich wurden in den alten Bundesländern die **Kulturfabriken als Wirtschaftsfaktoren** und Stadtentwicklungsmotoren entdeckt. Als Veranstaltungsorte für ein bestimmtes Publikumssegment sind sie zur fast selbstverständlichen Ergänzung jedes kommunalen Kulturbetriebs geworden.

Dieser Einteilung in sechs Phasen unterschiedlicher Konzeptionen von Kulturfabriken folgt der zweite Teil der Untersuchung.

4.2 Abgrenzung zur Europäischen Ethnologie

Dadurch, daß „Kultur“ den zentralen Begriff und „Alltagskultur“ einen Teil dieser Untersuchung darstellt, ist die Nähe zur Disziplin der Europäischen Ethnologie durchaus gegeben. Die Definition von Kultur als ständigem Prozeß des Aushandelns von Regeln, womit Gesellschaften und Gemeinschaften sich untereinander verständigen oder voneinander abgrenzen⁸¹, scheint auch für die Kulturfabriken, ihre Initiatoren beziehungsweise Betreiber und ihr Publikum zuzutreffen. Wie im folgenden gezeigt wird, geht es den Initiatoren und Besuchern von Kulturfabriken zwar sehr wohl um Kommunikation, um Abgrenzung gegenüber anderen Bevölkerungsschichten, um die Definition eines eigenen Kulturbegriffs und eine eigene Ästhetik – dies betrifft jedoch nur ein kleines gesellschaftliches Segment. Von einer ethnischen oder nationalen Kulturgemeinschaft, die sich in den Kulturfabriken konstituiert, kann dabei keine Rede sein. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich zwar nur mit Kulturfabriken in Deutschland, sie sind jedoch ein europäisches Phänomen, was allein die Existenz des informellen Netzwerkes „TransEuropeHalles“⁸² zeigt, zu dem 30 Einrichtungen in 20 europäischen Ländern zählen. Kulturfabriken entstanden auch in Nord- und Mittelamerika oder sogar in Hongkong, so daß eine geographische Eingrenzung nicht vorgenommen werden kann. Die kulturelle Umnutzung von Fabrikgebäuden hatte sogar in den Vereinigten Staaten ihren Ursprung und hat dort etliche bekannte Einrichtungen hervorgebracht.⁸³ Die Aussagen, die über Kulturfabriken in Deutschland getroffen werden können, lassen sich aufgrund verschiedener gesellschaftspolitischer Voraussetzungen nicht auf Beispiele in anderen Ländern übertragen. Eine Zuordnung von „Selbstbildern“ und „Fremdbildern“ bei Kulturfabriken würde sich daher problematisch gestalten.

Darüber hinaus stellt die Tätigkeit von Kulturfabriken lediglich einen Ausschnitt des gesellschaftlichen Lebens dar. Kultur „zuerst als alltägliche Praxis“⁸⁴ zu verstehen, läßt sich, bis auf das Beispiel in II.3 „Die Kulturfabrik als Ort individueller Re-Produktion“, auch kaum auf die Tätigkeit der Kulturfabriken übertragen. Die Betreiber und Akteure, für die ihre Tätigkeit eine alltägliche Praxis darstellt, können aufgrund ihrer geringen Zahl wohl kaum als repräsentativ für die Organisation des menschlichen Zusammenlebens und das Verhältnis zur sozialen Umwelt und Natur betrachtet werden.

Kulturfabriken stellen vielmehr ein kulturelles Moment dar, das für die Kultursemiotik von Bedeutung ist. Sie sind lediglich Bestandteile einer – im Sinne Ernst Cassirers – sich aus

⁸¹ Kaschuba, Wolfgang, *Einführung in die Europäische Ethnologie*, München 2003, S. 107 f.

⁸² Siehe *The Factories. Conversions for Urban Culture / TransEuropeHalles*, Basel, Boston, Berlin 2002

⁸³ Siehe Dressen, Anne, *Re-visiting New York's Alternative Space Movement*, in: *Wie Architektur sozial denken kann*, Nürnberg 2004, S. 63–72; Cantacuzino, Sherban, *New Uses for Old Buildings*, New York: Whitney Library of Design, 1975

⁸⁴ Kaschuba, Wolfgang, *Einführung in die Europäische Ethnologie*, München 2003, S. 107

einer Vielzahl unterschiedlicher symbolischer Formen zusammensetzenden Welt.⁸⁵ Kulturfabriken sind nicht nur selbst komplexe und dynamische Agglomerate von Zeichen, sondern auch ihrerseits Zeichen einer in diesem Falle bundesdeutschen Kulturlandschaft. Die vorliegende Untersuchung versucht sich dieser Dynamik zu nähern, indem sie die unterschiedlichen sozialen Klassen der Akteure und Nutzer wie auch die Vielzahl der Bereicherungs-codes beleuchtet. In jedem Kapitel wird nach der Beschreibung eines Fallbeispiels der soziologische und gesellschaftspolitische Kontext umrissen, der für die jeweilige Form von Kulturfabriken von entscheidender Bedeutung war. In den darauf folgenden Kapiteln werden die verschiedenen Zeichen beziehungsweise Bereicherungs-codes aufgeführt, aus denen sich das übergeordnete Zeichen, der jeweilige Typ Kulturfabrik zusammensetzt. Auffällig ist dabei der Wandel der zitierten Medien: Zum Beispiel äußerten sich die frühen Kulturfabriken häufig in Flugblättern und Plakaten, wohingegen bei den späten Beispielen vor allem Web-auftritte dazu dienen, die inhaltlichen Zielstellungen zu vermitteln.⁸⁶ Dadurch soll das jeweilige Kulturverständnis der sechs verschiedenen Phasen in einen symbolischen Zusammenhang gestellt werden.

⁸⁵ Siehe Böhme, Hartmut, Peter Matussek u. Lothar Müller, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*; Hamburg 2000, S. 68 ff.

⁸⁶ Den frühen und den späten Medien ist gemeinsam, daß sie sehr „flüchtig“ sind. Flugblätter als ephemere Ankündigungen werden selten aufgehoben und archiviert. Webauftritte stellen gleichfalls keine beständigen Quellen dar, da sie ständig überarbeitet oder, wie schon mehrfach vorgekommen, ganz abgeschaltet werden. Bei illegalen Parties, wie im Kapitel 4.6 beschrieben, sind verständlicherweise gar keine schriftlichen Quellen vorhanden.

II. Teil

1 Die Kulturfabrik als gesellschaftspolitischer Gegenentwurf

1.1 Fallbeispiel Nr. 1: *Fabrik* in Hamburg

Im Juni 1971 eröffnete der Hamburger Künstler Horst Dietrich zusammen mit dem befreundeten Architekten Friedhelm Zeuner mit der *Fabrik* eines der ersten soziokulturellen Zentren in der Bundesrepublik. Die *Fabrik* wurde in den Räumen der ehemaligen Maschinen- und Munitionsfabrik Hespe & Lembach im Hamburger Stadtteil Ottensen eingerichtet, um ein kulturelles Angebot „für alle in einem Haus“ zu ermöglichen. „In unserer Gesellschaft war zwar davon die Rede, daß alles für alle da sein und alle die gleichen Chancen haben sollten, aber der Bereich Kultur, Theater, Kunst etc. war immer noch bestimmten Kreisen vorbehalten. Woher sollte der einfache Bürger auch gelernt haben, daß er Rechte hat. Das war der Ansatz für uns, dagegen wollten wir etwas tun“⁸⁷, erklärt Dietrich in einem Interview, um seine Motivation zu beschreiben, ein neuartiges Kultur- und Kommunikationszentrum in einem Arbeiterviertel zu etablieren. Der Anspruch der beiden Initiatoren, den Kulturbetrieb, die kulturelle Praxis zu demokratisieren, gründete sich nicht auf ästhetische Überlegungen, sondern auf gesellschaftliche Mißstände, die sich auch im Kulturbetrieb offenbarten. Die Einseitigkeit des elitären Kunstbetriebs, der sich sowohl in seiner intellektuellen Abgehobenheit als auch durch hohe Eintrittspreise bei den etablierten Kulturinstitutionen manifestierte, schloß bestimmte Bevölkerungssegmente aus. Während der Studentenunruhen Ende der sechziger Jahre sahen viele darin eine weitere Macht- und Unterdrückungsstruktur, die es, genauso wie die ökonomischen Verhältnisse, zu durchschauen und zu durchbrechen galt. Einen Ort der Kommunikation und kreativen Partizipation aller Bevölkerungsschichten zu schaffen, war daher von gesellschaftspolitischer Bedeutung und eine „Revolution von unten“. Der Separation von Ausländern, älteren Menschen, Randgruppen, Arbeitslosen und sozial Schwachen wollte man mit deren Einbindung in kreative Tätigkeit und der Möglichkeit zum Austausch begegnen. „Kultur für alle“ bedeutet nicht, daß man es jedem recht machen will und kann. Wir wollten vor allem kulturpolitisch etwas verändern und die Bereiche, die bisher nur einem ganz bestimmten Kreis vorbehalten waren, aufreißen und der breiten Öffentlichkeit zuführen“⁸⁸, erläuterte Horst Dietrich, indem er das Schlagwort jenes neuen Kulturverständnisses aufnimmt. Die Formel „Kultur für alle“ stand in Analogie zu Comenius’ Worten „Bildung für alle“ – der zentralen Forderung der Aufklärung hundert Jahre zuvor – und verwies auf die gesellschaftspolitische Bedeutung der Kultur im Diskurs der Macht. Trotz dieser inhärent

⁸⁷ *Ein Haus in Bewegung. Gespräch mit Horst Dietrich*, in: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 63

⁸⁸ A. a. O., S. 66

politischen Dimension der Arbeit der *Fabrik* vermeidet Dietrich in seinen Äußerungen jedoch Formulierungen, die über die kulturpolitische Dimension hinausgehen und auf radikale ideologische, gesellschaftspolitische Veränderungen abzielen. Mit der Kulturarbeit der *Fabrik* verfolgten die Initiatoren und ihre Mitarbeiter ihre Idealvorstellung von Gesellschaft in einem kleinen, überschaubaren Bereich.

Um dieses soziale Engagement zum Ausdruck zu bringen und umzusetzen war sowohl die Wahl des Standorts im Industriebezirk und Arbeiterstadtteil Ottensen als auch die Wahl des alten Fabrikgebäudes eine logische Konsequenz (Abb. 6 und 7). Die nachbarschaftliche Nähe und das abgenutzte, ausgemergelte Erscheinungsbild der Halle minimierten Schwellen- und Berührungsängste seitens der Besucher aus dem unmittelbaren Umfeld. Entgegen den Institutionen der Hochkultur verhieß ein altes Fabrikgebäude eine ungezwungene, unkonventionelle Atmosphäre ohne Kleiderordnung und bestimmte Verhaltensregeln. Die ehemalige Werkshalle hatte in den Augen der Initiatoren ihre eigene Schönheit und stellte nicht nur aus der Sicht des Künstlers ein Gegenstand ästhetischer Betrachtung dar. Ein Vertreter der Kulturbehörde, der gegenüber der Stadt das Projekt maßgeblich unterstützt hatte, beschreibt Horst Dietrichs Gefallen an der ehemaligen Maschinenfabrik in der Barnerstraße wie folgt: „Das Gebäude, dieser langgestreckte Klinkerbau aus dem vorigen Jahrhundert mit hoher Mittelhalle und zwei niedrigeren Seitenhallen, erschien ihm voller unerkannter Reize. Die Schabigkeit, die Spuren von Ruß, Rost und Schmieröl, fand er schön, am meisten natürlich die Reste des alten technischen Instrumentariums wie die Laufkatze unterm First mit den Ketten der Aufzugwinde. Man müsse nur aufräumen, ausbessern, Gerümpel und Schutt beseitigen. Er machte mich auf die geschwärzten Balken, die hölzerne Trägerkonstruktion der *Fabrik*, aufmerksam, durch die sich bereits viele Möglichkeiten der Raumgliederung anböten. Insofern sei hier alles denkbar und machbar.“⁸⁹

Alles, was eingebaut wurde, wie die Sitzgelegenheiten und Tribünen aus Eisenbahnschwellen oder die Theken aus Holz, sollte den ursprünglichen Charakter des Gebäudes erhalten, sollten das grobe, fast rustikale Interieur ergänzen.⁹⁰ Die intendierte oder vielmehr instrumentalisierte Wirkung des Gebäudes löste sich, wie die Resonanz des Publikums zeigte, auch ein und trug wesentlich zum Erfolg der *Fabrik* bei. Das Gebäude erlaubte eine gewisse Art der Aneignung und Identifikation der Besucher, und der Aufenthalt wurde für diese auch außerhalb kultureller Veranstaltungen zum Selbstzweck. Die *Fabrik* wurde damit tatsächlich zum Treffpunkt und einem „kommunikationsstimulierenden“ Ort. Nicht nur das ambitionierte kulturpädagogische Programm, sondern auch die Atmosphäre des Ortes trugen offenbar dazu bei, daß die Trennung zwischen Kunstschaffenden und dem Publikum verringert oder fast aufgehoben werden konnte: „In diesen verschlissenen Fabrikhallen mit aktiven,

⁸⁹ Peters, Martin, *Vom Experiment zur Institution. Die Fabrik – ein kulturpolitischer Glücksfall der siebziger Jahre*, in: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 16

⁹⁰ Bakema, Brita, *Und in Deutschland?* in: *Bauwelt*, 73. Jg. H. 36, 1971, S. 1484

auf Eisenbahnschwellen sitzenden Zuschauern wurden die üblichen Barrieren, die in der herkömmlichen Kulturpraxis geläufigen Trennungen zwischen erhaben und profan, zwischen feinsinnig und grobschlächtig, ganz selbstverständlich aufgehoben. Vor allem kam man auch allein wegen der *Fabrik* und ihrer zwanglosen Atmosphäre.⁹¹ Selbst dreißig Jahre später, nachdem die *Fabrik* einmal abgebrannt war und originalgetreu wiederaufgebaut worden war⁹², macht dies offensichtlich immer noch den Reiz des Ortes aus, wie das einige Reporter zum dreißigjährigen Jubiläum versicherten: „Das besondere Flair in der Kirchenschiff-ähnlichen Halle mit dem Glasdach hat sich allerdings bis heute erhalten.“⁹³

Neben kulturellen Darbietungen wie Konzerten, Film- und Theateraufführungen sollte die *Fabrik* daher auch Angebote für die Kinder- und Jugendarbeit und die Kommunikation der Bewohner des Stadtteils bereitstellen. Der kommerzielle Bereich wie die Veranstaltungen und der Gastronomiebetrieb finanziert den sozial-kreativen Bereich mit seinen künstlerisch-experimentellen und sozialpädagogischen Aufgaben. Später wurde das soziale Engagement mit der Einrichtung einer *Spielwohnung* im Stadtteil Steilshoop oder des *Bauspielplatz' Fabrik* erweitert.

Die Fabrik bot kulturelle Veranstaltungen mit teilweise experimentellem Charakter, Konzerte verschiedener Musikrichtungen, Theateraufführungen, teilweise Gastspiele, teilweise eigenen Produktionen (von der AMATEFA Amateurtheatergruppe der *Fabrik* und der Improvisationsgruppe der *Fabrik*), Diskussionen, Ausstellungen, Workshops, Filmveranstaltungen (*Fabrik*-Filmclub), Autorenlesungen sowie unregelmäßige Sonntagsveranstaltungen wie Mitmachzirkus und Klassikveranstaltungen (Abb. 8). Nachmittags gab es ein offenes Freizeitangebot für Kinder und Jugendliche, die aus der unmittelbaren Nachbarschaft kamen, also überwiegend Arbeiterkinder und Kinder ausländischer Herkunft. Hierfür gab es eine Malecke genannte Nebenhalle, eine Töpferei sowie Spielmöglichkeiten. An den Sonntagen fanden Frühschoppen für die ganze Familie statt, wobei die Kinder betreut wurden, während die Erwachsenen sich austauschen konnten (Abb. 9). Neben den Kindereinrichtungen hatte man Werkstätten eingerichtet: eine Töpferei, ein Atelier, ein Fotolabor, Proberäume und eine Druckerei (Abb. 10).

Die pädagogischen Ziele sowohl für die kreative Arbeit mit Jugendlichen, wie auch Erwachsenen hießen: „Förderung von Spontaneität, Sensibilität und Reflexionsvermögen“, „Denkanstöße und Kreativität“ sollten vermitteln werden, „Defizite aufgearbeitet“, „Kunst als

⁹¹ Peters, Martin, *Vom Experiment zur Institution. Die Fabrik – ein kulturpolitischer Glücksfall der siebziger Jahre*, in: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 18

⁹² „Nach einem Brand 1977 wurde die Fabrik von den Architekten von Gerkan, Marg & Partner wiederaufgebaut. Durch die Verwendung von Abbruchmaterial versuchten sie dem Neubau auch ein Stück der ‚Patina eines Szenetreffs‘ zurückzugeben.“ (Schulze, Thomas, *Fabrikbauten als kulturelle Zentren*, in: *Fabriketagen*, Hamburg 1997, S. 18)

⁹³ DKFZ-Pressemitteilung Nr. 37, 19. 11. 2001

Mittel der Kommunikation“ eingesetzt und „Randständige integriert“ werden⁹⁴. Die angestrebte Veränderung der Gesellschaft sollte nicht, wie während der Studentenunruhen gefordert, in einem revolutionären Akt möglichst weltweit erzwungen werden, sondern durch die Erziehung des einzelnen, durch die Erweiterung seiner intellektuellen Möglichkeiten und seiner Wahrnehmung. Kreativität und vielgestaltige Kommunikation sollten als eine Voraussetzung für eine weitgehend individuelle und soziale Erneuerung gefördert werden.⁹⁵

Ein Beleg für diese idealistische Ausrichtung der *Fabrik* stellt deren Piktogramm dar: Über den dicken Lettern „Fabrik“ ist ein quadratisches Feld mit zwei Wolken als i-Punkt zu erkennen (Abb. 11 u. 12). Neben der Deutung als rauchendem Schornstein kann man die Wolken als Sinnbild für Träume, Fantasie oder Freiheit verstehen, als Verweis auf das Träumerische und Schwärmerische der Idee und die Unabhängigkeit der *Fabrik*. Die quadratische Rahmung der Wolken ließe sich auch als „ein Stück Himmel“ interpretieren, als der imaginäre Ort eines besseren Lebens jenseits des realen, irdischen.

Die Programmgestaltung der frühen Jahre dokumentiert am besten die Kohärenz zwischen ideeller Ausrichtung und Veranstaltungsort. Eines der ersten Konzerte der *Fabrik* gab der Komponist Mikis Theodorakis, das vor allem von griechischen Gastarbeitern der Nachbarschaft besucht wurde. Vor dem Hintergrund der Militärjunta in Griechenland erhielt dieses Konzert vor Landsleuten eine politische Dimension. Theateraufführungen wie „Die Zofen“ von Jean Genet oder „Das Mündel will Vormund sein“ von Peter Handke thematisierten selbstverschuldete Unmündigkeit und Emanzipation unterer Schichten, die Inszenierung „Gas“ nach dem expressionistischen Autor Ernst Toller setzte sich mit dem Schrecken der Industrialisierung und Technisierung auseinander, die Improvisationsgruppe der *Fabrik* widmete sich zeitgenössischen politischen Themen, wie in den Szenen „1984 – oder das Ende der Demokratie“, „Ich hab eigentlich nichts gegen Schwule... (oder doch?)“ oder „Ich bin ja durch unsere Medien bestens informiert“. Neben den Programmbereichen Musik/Konzerte und Theater/Kleinkunst gab es Lesungen, Diskussionsrunden, Informationsabende und Vorträge zur Gesellschaftspolitik. Ein Ausschnitt des Programms des Jahres 1972 soll hier angeführt werden, als repräsentative Aufzählung für die Vielfalt der politischen Themen, mit denen man sich in der *Fabrik* auseinandersetzte:

Filme der sozialistischen Filmemacher-Kooperative – „Für wen ich singe“, über das politische Kampflied – Vortrag und Diskussion über Entwicklungshilfe – Dieter Strobel singt Wolf Biermann, Degenhardt, Süverkrüp – Informationsschau über Bürgerinitiativen, Stadtsanierung etc. – „Strafvollzug“: Film von Bernhard Laux – Theaterstück und Dis-

⁹⁴ Karl Anton & Vororth, *Acht Stunden sind kein ... Ein ganz gewöhnlicher Tag in der Fabrik*, in: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 59

⁹⁵ Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen*, Hannover 1994, S. 42

*kussion über den § 218 – Joan & José: spanische Widerstandslieder – „Verdammt – was ist das für ein Land“: Rolf Linnemann singt und spricht Kurt Tucholsky – „Vietnam“: Film und Diskussion – Fabrik-Filmclub mit „Z“.*⁹⁶

Das Programm widmete sich explizit den Problemen der Besucher und sprach durch seine vielfältige Mischung die unterschiedlichsten Personenkreise an. Das Aufgreifen damals noch randständiger Themen wie Strafvollzug, Drogenabhängigkeit oder Homosexualität beförderte deren öffentliche Wahrnehmung und den Diskurs, wie es auch den Betroffenen helfen sollte, sich zu emanzipieren. Der Gegenentwurf zur Gesellschaft bestand in der Toleranz, Akzeptanz und dem Versuch der Integration von Minderheiten. Die Fabrikhalle war der denkbar überzeugendste Ort, um sich mit den Belangen der Arbeiterschaft, der Geschichte des Proletariats oder den Ideen des Sozialismus auseinanderzusetzen.

Wie wichtig das Bild der Fabrik für das Selbstverständnis geworden war, zeigt folgende bauliche Maßnahme: 1979, also zwei Jahre nach dem Wiederaufbau der *Fabrik*, schlug der Architekt Volkwin Marg die Translozierung eines Krans vor, der bis dato auf dem Gelände der traditionsreichen Fabrik Menck & Hambrock in Ottensen stand und verschrottet werden sollte. Den Bewohnern des Stadtteils war dieser Kran so bekannt, daß man von einem „Wahrzeichen für Ottensen“ sprechen konnte, das erhaltenswert war.⁹⁷ Das Treppenhaus am Eingang der *Fabrik* wurde zu einem Podest ausgebaut, auf dem der Kran neu installiert und damit das „Bild“ der Fabrik vervollständigt wurde (Abb. 13). Die *Fabrik* bestand lediglich aus einer dreischiffigen Basilika und entsprach nicht unbedingt der allgemeinen Vorstellung von einem Fabrikgebäude, dem gedanklich meist ein hoher Schornstein, filigrane Krananlagen und ziehharmonika-artigen Sheddächer zugeordnet werden. Der translozierte Kran ergänzte dahin gehend die Gestalt, das Image der *Fabrik* und fungierte darüber hinaus als weithin sichtbare Landmarke. Zum anderen konnte der denkmalwürdige Kran erhalten werden, der für den Stadtteil so charakteristisch war. Die Betreiber der *Fabrik* signalisierten damit, wie wichtig ihnen die Identität des Viertels als Arbeitervorort mit seinen Industriebauten und technischen Anlagen war. Die Erhaltung dieses Stadtbildes sollte zum Selbstwertgefühl der Bewohner des unterprivilegierten Arbeiterstadtteils beitragen.

Abschließend sei noch der Sprachgebrauch zu erwähnen, der dem Wort Fabrik eine neue zusätzliche Bedeutung hinzufügte. Im Jargon der Initiatoren und Mitarbeiter konzentrierte sich die inhaltliche Konzeption dieses soziokulturellen Zentrums in einem Wort. Die ohne Artikel verwendete Benennung wurde schnell zu einem einprägsamen Schlagwort, und bei Ankündigungen oder Schlagzeilen in Zeitungen („Fabrik ist pleite“) war durch diese Verkürzung sofort erkennbar, daß es sich hier nicht um ein bekanntes Industrieunternehmen,

⁹⁶ *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 152

⁹⁷ Marg, Volkwin, *Die Fabrik in Altona lebt! Zeichen der Wiedergeburt: ein Industriekran als Kunstobjekt*, in: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 128

sondern um den Veranstaltungsort handelt. „In die Fabrik gehen“ bedeutete nicht mehr, daß man in einem Industrieunternehmen arbeitete, sondern eine kulturelle Veranstaltung besuchte, und Neologismen wie „Fabrik-Macher“ bezeichneten die Organisatoren beziehungsweise umschrieben ihre weit gefaßte Betätigung. Dietrich spricht auch von „Fabrik machen“: „Ich wollte einen großen Segler kaufen (...) und *Fabrik* auf einem Schiff machen, von Hafen zu Hafen fahren und in jedem Hafen Feste und Mitmachaktionen veranstalten.“⁹⁸ „Fabrik machen“ beinhaltete, einen Ort zur Verfügung zu stellen, zur kreativen Teilnahme zu animieren, kulturelle Veranstaltungen durchzuführen usw. An anderer Stelle scheint dieser Begriff auch für Außenstehende schon evident geworden zu sein: „Zu der Zeit habe ich noch ‚Kunst am Bau‘ gemacht, unter anderem in Steilshoop. Dabei wurde ich angesprochen, ob ich nicht Lust hätte, in einer Wohnung dort eine Mini-*Fabrik* zu machen. So haben wir die Spielwohnung ins Leben gerufen.“⁹⁹ Die so viele Tätigkeiten und Aufgaben umfassende Arbeit Dietrichs und die Idee dieser Einrichtung ließen sich in dieser Wortwendung auf den Punkt bringen. Die Bedeutungserweiterung oder -überlagerung des Wortes Fabrik ist signifikant für den Zeichenwandel, der die Umnutzung von Industriebauten begleitet.

1.2 Rückzugsstrategien der 68er-Generation

Mit dem Inkrafttreten der Notstandsgesetze im Mai 1968 unter der großen Koalition mit dem Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger erreichten die Studentenunruhen in der Bundesrepublik einen Wendepunkt und verloren deutlich an Dynamik. Für den Niedergang der außerparlamentarischen Protestbewegung lassen sich jedoch nicht nur staatliche Repressionsstrategien verantwortlich machen. Vielmehr wirkten mehrere Faktoren zusammen. Die plötzliche Mobilisierung und schließlich sehr rasche Ausbreitung des Protests brachte sehr heterogene Kräfte zusammen, die zwischen revolutionärer Emphase und demokratischen Reformhoffnungen, zwischen individualistischem Protest gegen die Elterngeneration und den gesellschaftskritischen Perspektiven der „neuen Linken“ angesiedelt waren.¹⁰⁰

Ein Feld dieser Auseinandersetzung Ende der sechziger Jahre war die Kultur beziehungsweise die Ästhetik, die sich kaum von den gesellschaftspolitischen Streitpunkten isoliert betrachten läßt. Die Kohärenz der marxistischen Theorien, auf denen sich der Protest maßgeblich gründete, macht die Implementierung einer neuen Kunst ohne gleichzeitige Erneuerung der Gesellschaft nur schwer denkbar. Kunst als das Produkt gesellschaftlicher

⁹⁸ *Ein Haus in Bewegung. Gespräch mit Horst Dietrich*, in: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 72

⁹⁹ A. a. O., S. 73

¹⁰⁰ Roth, Roland, *Neue soziale Bewegungen in der politischen Kultur der Bundesrepublik – eine vorläufige Skizze*, in: *Neue soziale Bewegungen in Westeuropa und den USA*, Frankfurt/Main, New York 1985, S. 37

Prozesse wurde seit den frühen ästhetischen Schriften von Karl Marx¹⁰¹ und Nikolaj G. Tschernyschewskij¹⁰² von sozialistischen Theoretikern als immanent politisch verstanden. Die neomarxistischen Vordenker der Frankfurter Schule betonten diesen Zusammenhang von Gesellschaft und künstlerischem Schaffen in den sechziger Jahren abermals. Theodor W. Adorno erklärte, die Kunst sei die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft und entwickle sich damit dialektisch zu ihr.¹⁰³ Gesellschaftlich an der Kunst sei ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft und nicht ihre manifeste Stellungnahme.¹⁰⁴ Der Widerstand gegen die Gesellschaft halte die Kunst am Leben. Gäbe sie diesen Widerstand auf, werde sie zur Ware, erläuterte Adorno die antithetische Funktion der Kunst.

Von zentraler Bedeutung für diese Negation der Gesellschaft durch die Kunst sind die im Jahr 1965 erschienenen Aufsätze „Kultur und Gesellschaft“ von Herbert Marcuse, worin er den bürgerlichen Kulturbetrieb als Unterdrückungsmechanismus definiert, da diesem die Funktion zukommt, die Klassengesellschaft aufrechtzuerhalten. Marcuse kritisiert den Allgemeingültigkeitsanspruch der Kultur, die das Individuum verpflichtet, sich den kulturellen Werten zu unterwerfen. Den Kulturbegriff der bürgerlichen Epoche wie auch des Faschismus definiert er wie folgt: „Es gibt jedoch noch eine andere sehr verbreitete Verwendung des Kulturbegriffs, bei welcher die geistige Welt aus einem gesellschaftlichen Ganzen herausgehoben und hierdurch die Kultur zu einem (falschen) Kollektivum und zu einer (falschen) Allgemeinheit erhöht wird. Dieser zweite Kulturbegriff (besonders ausgeprägt in den Wendungen wie ‚nationale Kultur‘, ‚germanische Kultur‘ oder ‚romanische Kultur‘) spielt die geistigen Werte gegen die materielle Welt aus, in der er die Kultur als das Reich der eigentlichen Wert und Selbst-Zwecke der gesellschaftlichen Nutz- und Mittel-Welt entgegenhält. (...) Unter affirmativer Kultur sei jene der bürgerlichen Epoche angehörige Kultur verstanden, welche im Lauf ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat, die geistig-seelische Welt als ein selbständiges Wertreich von der Zivilisation abzulösen und über sie zu erhöhen.“¹⁰⁵ Die etablierten Kulturinstitutionen als Horte des „Schönen, Wahren und Guten“ waren in dieser Lesart Ort einer „affirmativen Kultur“, die der Erbauung und Erziehung jedoch nicht der kritischen Auseinandersetzung dienen.

Die bürgerliche Hochkultur wurde damit seitens der „neuen Linken“ als repressiv, als Instrument der Unterwerfung betrachtet, obwohl diese im Nachkriegsdeutschland von offizieller Seite als ein Garant für die neue demokratische Gesellschaftsordnung gesehen und gefördert wurde. Der Massenkultur des Nationalsozialismus als Instrument ideologischer Indoktrination wollten die Gründerväter der Bundesrepublik mit einem unabhängigen und unpoliti-

¹⁰¹ *Marx-Engels-Werke*, Bd. 23, Berlin 1969, S. 533 ff.

¹⁰² Tschernyschewskij, N. G., *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit*, Berlin 1954

¹⁰³ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1970, S. 335

¹⁰⁴ A. a. O., S. 336

¹⁰⁵ Marcuse, Herbert, *Kultur und Gesellschaft*, Bd. I, Frankfurt/Main 1968, S. 63

schen Kulturbetrieb begegnen¹⁰⁶. Die Erfahrungen aus der Massensuggestion und -manipulation der nationalsozialistischen Propaganda, der eine passive Kulturelite nichts entgegenzusetzen konnte, ließ die Wiederaufnahme und Stärkung derselben geboten scheinen.¹⁰⁷ Anstelle von Indoktrination wollte die Kulturpolitik seit 1945 die freie Entfaltung von Kunst, Wissenschaft und Religion garantieren und diese Freiheit im materiellen Sinne durch Subventionen sichern.¹⁰⁸ Als ein Element der Erbauung und Erziehung sollte die bürgerliche Kultur in den Jahren des Wiederaufbaus auch den unteren Bevölkerungsschichten zugänglich gemacht werden.

Als in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren die großen Architekturwettbewerbe zu den Neubauten der Schauspiel- und Opernhäuser in Köln, Hannover, Berlin, Mannheim, Düsseldorf usw. ausgelobt wurden, legte man Wert auf eine „demokratische Sitzordnung“, die in Verzicht auf Logen und Ränge die Hierarchie sozialer Schichten negieren sollte. Eine gleichwertige Bestuhlung vorzusehen, war für die durch die Kriegsverluste extrem egalisierten gesellschaftlichen Verhältnisse und das demokratische Selbstverständnis der noch jungen Bundesrepublik auch angemessen, jedoch fand dies unter dem Primat des bürgerlichen Kulturgeschmacks statt. Eine Demokratisierung des Kulturbetriebs zielte lediglich auf eine Ausweitung des Publikums ab, jedoch nicht auf die Erweiterung des kulturellen Programms. Die Einbeziehung der unteren Bevölkerungsschichten bedeutete keine Auseinandersetzung mit deren Milieus und deren Problemen, sondern deren Integration in den bürgerlichen Kulturbetrieb. Ein Beispiel hierfür ist die Veranstaltung der Ruhrfestspiele in Recklinghausen. Die Ruhrfestspiele entstanden im Nachkriegswinter 1946/47 als eine Art Tauschgeschäft zwischen dem Hamburger Theater und der Zeche König Ludwig 4/5 in Recklinghausen. Im Gegenzug für eine Kohlelieferung für die Beheizung des Theaters verpflichteten sich dessen Orchestermusiker, vor den Bergleuten zu spielen. Der damalige Bundespräsident Heuss brachte die Entstehungsgeschichte auf die Formel „Kohle gab ich für die Kunst – Kunst gab ich für die Kohle.“¹⁰⁹ Die protestierende Linke erkannte in den Ruhrfestspielen zwanzig Jahre später jedoch nur ein Indiz dafür, wie sehr sich die Arbeiter vom bürgerlichen Theater hatten korrumpieren lassen: „Die zu Konsumenten degradierten Arbeitnehmer, die hier erscheinen, werden mit den Kulturwerten der Bourgeoisie berieselt, damit sie sich weiter unterdrücken lassen. Bürgerliche Ideologie wird vom DGB mit Vereinsrabatt erkaufte: Bildung als Besitz.“¹¹⁰ Der stellvertretende DGB-Vorsitzende Bernhard Tacke gab dies 1971 auch offen zu: „Die Ruhrfestspiele haben nie den Anspruch erhoben, Arbeiterfest-

¹⁰⁶ „Kunstfreiheitsgarantie“, § 5 Absatz 3 des Grundgesetzes

¹⁰⁷ Dröge, Franz, u. Michael Müller, *Die Macht der Schönheit*, Berlin 1995, S. 290

¹⁰⁸ Glaser, Hermann, u. Karl Heinz Stahl. *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen*, München 1974, S. 19

¹⁰⁹ Glaser, Hermann, *Deutsche Kultur 1945–2000*, München, Wien 1997, S. 146 f.

¹¹⁰ Zitiert nach: Glaser, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, Bd. 3, München 1989, S. 76

spiele zu sein; was ‚Arbeiterbildung‘ und ‚Arbeiterkultur‘ betrifft, gehört einer anderen Epoche an.“¹¹¹

In der Einseitigkeit und der betont apolitischen Haltung des bürgerlichen Kulturbetriebs offenbarte sich in den Augen der protestierenden Studenten eine neuerliche Struktur der Machterhaltung, die der des Faschismus glich. Die „affirmative Kultur“ mit ihren Institutionen wurde für die „Neue Linke“ neben der System- und Ökonomiekritik zum wichtigsten Feld der Studentenunruhen, und die Theater- und Opernhäuser wurden zu Orten der konkreten Auseinandersetzung. Mit spektakulären Aktionen wie Veranstaltungsstörungen, Happenings, Teach-Ins, Sit-Ins und Sitzstreiks versuchten die Protestierenden die Beschaulichkeit des bildungsbürgerlichen Kunstgenusses zu stören und die Institution Theater zu politisieren. In seinem Aufsatz „Theater – Oper – Bürgertum“ hatte Adorno bereits im Jahre 1955 ausgeführt, daß die Oper vom Element des Scheins beherrscht werde. Was dort geschehe, sei meist wie ein Museum vergangener Bilder und Gesten und bediene damit rein retrospektive Bedürfnisse.¹¹² Die offizielle Kultur diene zu Repräsentation und Festlichkeit, sowie der Selbstbestätigung und Erbauung. An Diskursen und einer inhaltlichen Auseinandersetzung waren die Theaterhäuser nicht interessiert.¹¹³ Die Theater als Institutionen des Bürgertums boten sich geradezu an für den studentischen Protest.

Im Sinne von Schillers Schlagwort von der „Schaubühne als moralischer Anstalt“ wurde beispielsweise eine Aufführung des „Faust“ im Berliner Schiller-Theater von Studenten mit Sprechchören unterbrochen: Flugblätter wurden in das „abendgekleidete Parkett“ geworfen, mit denen der Widerspruch zwischen der Erbauung durch den klassischen Humanismus und der Ignoranz gegenüber menschlichem Elend angeklagt wurde: „Ihr seht seelenruhig zu, wie in Vietnam gemordet wird, und versichert euch noch eurer faustischen Großartigkeit. Schluß mit dieser Kultur-Heuchelei!“¹¹⁴ Die Protestierenden prangerten den Habitus des Unpolitischen als verantwortungslos und unmoralisch an, womit die bisher streng gehütete Unantastbarkeit der künstlerischen Sphäre in Frage gestellt wurde. Die formalisierten Zwänge der Hochkultur ablehnend wurde diese auch abfällig „Krawattenkultur“ genannt. Ein weiterer Affront, der für breite Empörung sorgte, war eine Protestaktion während einer Aufführung von Hans Werner Henzes Oratorium „Das Floß der Medusa“, das im Dezember 1968 in Hamburg stattfand. Hierbei wurden von SDS-Gruppen aus Berlin und Hamburg ein Che-Guevara-Poster und eine rote Fahne auf dem Podium installiert, was zu Konfrontationen zwischen dem Veranstalter und den Protestierenden führte, von Henze später aber mit Wohlwollen

¹¹¹ Hermand, Jost, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965–85*, München 1988, S. 80

¹¹² Adorno, Theodor W., *Theater – Oper – Bürgertum*, in: *Der Monat*, 1955, S. 532 ff.

¹¹³ Glaser, Hermann, *Zwischen Affirmation und Rebellion*, in: *Die Sechziger*, Düsseldorf, Wien, New York 1987, S. 63

¹¹⁴ Glaser, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, Bd. 3, München 1989, S. 57

aufgenommen wurde: „Überall artikulierten junge Leute ihre Wut, ihren Protest, ihren Abscheu gegen eine Gesellschaft, die all ihren Vorstellungen, Plänen, Utopien von wahrhaft menschlichen Lebensverhältnissen zynisch ins Gesicht lachte.“¹¹⁵

Neben diesen störenden und provozierenden Protestaktionen gab es seitens der „neuen Linken“ auch konstruktive Bestrebungen, das Theater zu demokratisieren. Mit neuen Formen und neuen Orten der Aufführung sollten Menschen erreicht und für politische Belange sensibilisiert werden, die für gewöhnlich nicht ins Theater oder in die Oper gingen. Nach dem Vorbild der Narodniki, die in den ersten Jahren der Sowjetunion in die Fabriken und auf die Dörfer gingen, um zu agitieren und die Arbeiter und Bauern für die Sowjetmacht zu gewinnen, gingen studentische Laiengruppen „in die Betriebe“, um Theater für Arbeiter zu spielen und neuerlich den Klassenkampf zu thematisieren. Als Beispiel sei das Westberliner „Proletarische Lehrlingstheater Rote Steine“ genannt, das bewußt versuchte, in Fabriken, auf der Straße oder vor öffentlichen Gebäuden ein anderes Publikum zu erreichen und damit andere Inhalte zu vermitteln. Diese Bemühungen scheiterten jedoch kläglich, da bei den Arbeitern kein solidarisches Verständnis einer gemeinsamen Klassenzugehörigkeit mehr vorhanden war. Die Gewerkschaften hatten sich um eine stetige Steigerung des Wohlstands und die Integration der Arbeiter in eine freiheitlich demokratische Gesellschaft bemüht, so daß kein Interesse für Darbietungen vorhanden war, die auf ein marxistisches Verständnis von Proletariat rekurrierten. Die Erfolglosigkeit dieser neueren Variante von Agitprop machte den Akteuren bewußt, daß sie mit ihren Ideen einer sozialistischen Gesellschaft keinen Rückhalt in der Arbeiterschaft erwarten konnten. Diese Erfahrung führte ihnen vielleicht wesentlich drastischer als die staatlichen Repressionen die Aussichtslosigkeit ihres Unterfangens vor Augen und wirkte im wahrsten Sinne des Wortes ent-täuschend.

Nachdem durch die Verabschiedung der Notstandsgesetze klar geworden war, daß die großen gesellschaftspolitischen Entwürfe und Ideale sich nicht mehr mit einer Revolte realisieren ließen, reagierten die Protestierenden unterschiedlich auf ihre Niederlage. Zum Teil radikalisierte und verschärfte sich der Protest bis hin zu den terroristischen Anschlägen der RAF, zum Teil führte er zur völligen Desillusionierung und zur Aufgabe sämtlicher politischer Ambitionen. Die Mehrheit jedoch modifizierte ihre politischen Ansichten und damit die Strategien zu ihrer Durchsetzung. Nach dem Scheitern auf gesamtgesellschaftlicher Ebene wurden versucht, die Ideale von Sinnhaftigkeit, Glück und Gleichheit in einem kleineren gemeinschaftlichen Kontext umzusetzen. Die politische Arbeit der Selbstbefreiung sollte in eigenen Lebenszusammenhängen, in einer „Gegengesellschaft“ gestaltet werden. In dieser Gegengesellschaft sollte ein qualitativ neues Leben realisiert werden, das im Gegensatz zur offiziellen Gesellschaft stand und sich in Auseinandersetzung mit dieser immer mehr aus-

¹¹⁵ Dibelius, Ulrich, *Musik*, in: *Die Bundesrepublik Deutschland. Geschichte in 3. Bänden*,

dehnen konnte.¹¹⁶ In einer Art Modellsituation sollten alternative Lebensmodelle zunächst praktisch erprobt und sollte ihr Wirkungskreis nach Möglichkeit ständig ausgedehnt werden.¹¹⁷ Daniel Cohn-Bendit, einer der führenden Köpfe der Pariser Mai-Unruhen, hat diese trotzigke Reaktion als einen Umkehrschluß beschrieben: „Wenn es in dieser Gesellschaft keinen Platz für uns gibt, dann schaffen wir uns unseren eigenen Platz abseits von der Gesellschaft.“¹¹⁸ Statt im Rahmen einer anonymen und bürokratisierten Gesellschaft sollten neue Lebenskonzepte in einer überschaubaren, dezentralisierten Gemeinschaft umgesetzt werden. Statt einer Revolution von oben sollte das neue Leben mit einer leisen Rebellion von unten durchgesetzt werden. Die eigene Lebenspraxis und die Selbstbefreiung wurden zu zentralen Bezugspunkten der Gegengesellschaft.

Dieser Rückzug in eine kleinere Gemeinschaft wurde dabei oftmals als Versuchsaufbau auch medienwirksam in Szene gesetzt. Die *Kommune 1* in Berlin beispielsweise hat ihren libertären Lebensstil auf sehr extrovertierte Weise gepflegt, um für ihre neue Form des Zusammenlebens zu werben. Die Bewohner der Kommune stellten mit ihren freizügigen Verhaltensformen vor allem bürgerlichen Moralvorstellungen von Sexualität und Beziehungen in Frage und provozierten damit Diskussionen über patriarchale Dominanz und Rollenverständnis. Der Bruch auch mit privatesten Konventionen sollte zeigen, wie tief hierarchische Strukturen in der Gesellschaft verankert sind und daß diese auf dem Weg zu einer neuen Gesellschaft als erstes zu verändern seien. Auch die Kommune 1 zog, nachdem der Schriftsteller Uwe Johnson ihnen seine Wohnung nicht mehr zur Verfügung stellen mochte, im Spätsommer 1968 in eine leerstehende Fabrik in der Stephanstraße um.

In diesen abgegrenzten, geschützten Gegengemeinschaften sollten sich Solidarität, Zusammenarbeit, Verständnis und Autonomie entfalten, ohne daß das Kollektiv individuelle Regungen unterdrücke oder das Individualistische das gemeinsame Werk verhindere.¹¹⁹

1.3 „Kultur von allen für alle“ als Gegenposition zur etablierten Hochkultur

In Anlehnung an Luhmanns Systemtheorie haben Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl in ihrer Schrift „Die Wiedergewinnung des Ästhetischen“ ausgeführt, daß das „Subsystem Kultur“ für das „Gesamtsystem Gesellschaft“ relevant und dessen Demokratisierung die Voraus-

Frankfurt/Main 1983, S. 125

¹¹⁶ Hollstein, Walter, *Die Gegengesellschaft. Alternative Lebensformen*, Bonn 1979, S. 11

¹¹⁷ Krause, Christian, Detlef Lehner u. Klaus-Jürgen Scherer, *Zwischen Revolution und Resignation? Alternativkultur, politische Grundströmungen und Hochschulaktivitäten in der Studentenschaft*, Bonn 1980, S. 190

¹¹⁸ Zitiert nach Hollstein, Walter, *Die Gegengesellschaft. Alternative Lebensformen*, Bonn 1979, S. 13

¹¹⁹ A. a. O., S. 21

setzung für eine demokratische Gesellschaft ist. Um die Freiheitsträume der Demokratie von der Idee in die Realität zu überführen, bedürfe es der Transmission massenaufklärerischer Erziehung zur Politik.¹²⁰ Dieser Bildungsanspruch werde erfüllt durch Information, Kommunikation und Aktion. Der Vernunft des Volkes und damit der legitimen Herrschaft des Volkes zum Sieg zu verhelfen, erfordere neuartige Modelle gemeinschaftlicher Betätigung, denen die Autoren mit dem Schlagwort „Zukunftswerkstätten“ einen noch zu schaffenden Ort, eine noch zu etablierende Praxis zuwiesen.¹²¹ Die Orte des Informationszugriffs, des Kommunikationsprozesses und eingreifenden Handelns sind möglichst überall einzurichten, fordern sie in ihren „Kulturellen Begründungssätzen“. Dort breiten die Autoren die Eckpunkte des Begriffes Soziokultur aus. Hierbei sehen sie in der kulturellen Praxis eine Voraussetzung zur Stabilisierung und Ausweitung der Demokratie: „Die Selbstbestimmung des Individuums durch Mitbestimmung in und an der Gesellschaft ist in den Spielräumen der Kultur einzuüben. (...) Kultur fördert kritische Öffentlichkeit in Form ästhetischer Öffentlichkeit. (...) Kultur bestimmt nicht die Inhalte des Diskurses, fördert aber die Diskursfähigkeit, indem sie diese durch die Einübung von Kulturtechniken (etwa dem Erleben und Verarbeiten neuer Seh- und Hör-, überhaupt neuer Denk- und Empfindungsweisen) habitualisiert. (...) Damit Kultur als Subsystem die demokratische Entwicklung voranzutreiben vermag, muß sie ihrerseits demokratisiert sein und dem Gesamtsystem so eingefügt werden (Kulturpolitik ist Sozialpolitik!), daß eine wirksame Einwirkung möglich ist.“¹²² Unter der Überschrift „Topographische Umsetzung: Die Stadt als Kulturlandschaft“ nennen die Autoren konkrete Beispiele existierender und Vorschläge für künftige Institutionen, um möglichst allen Teilen der Bevölkerung die Partizipation an Kultur zu ermöglichen. Dabei werden sowohl den Volkshochschulen, den Stadtteilbibliotheken, den Theatern neue Aufgaben zugedacht wie auch neue Einrichtungen angedacht, wie „Kulturläden“ und eben „Kommunikationszentren“.

Für die Kommunikationszentren definieren die Autoren weitere Parameter und Voraussetzungen, die deren Wirksamkeit erhöhen sollen. So sollen beispielsweise Stadttheater mit mehreren Spielorten an unterschiedlichen Orten Subzentren bilden, um ein möglichst engmaschiges Netz von Kommunikationsorten in der Stadt zu knüpfen. Den Kommunikationszentren solle vor allem nicht die Aura des Elitären anhaften und sie müßten so strukturiert sein, daß sie zur kulturellen Betätigung einladen und auffordern. Dies wird auch dadurch erreicht, daß die unterschiedlichen Ansprüche und Betätigungsinteressen aller Gesellschaftsgruppen berücksichtigt werden.¹²³

¹²⁰ Glaser, Hermann, u. Karl Heinz Stahl. *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen*, München 1974, S. 106

¹²¹ A. a. O., S. 130

¹²² A. a. O., S. 141 ff.

¹²³ Glaser, Hermann, u. Karl Heinz Stahl. *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen*, München 1974, S. 220 f.

Bereits 1971 hatte der spätere Bundespräsident Walter Scheel im Verlauf einer Debatte über auswärtige Kulturpolitik verkündet: „Wir müssen den bisher gültigen ästhetisch-akademischen Rahmen sprengen und die Kulturarbeit auf alle Bereiche internationaler und gesellschaftlicher Zusammenarbeit erstrecken. Kultur ist kein Privileg mehr für wenige, sondern ein Angebot für alle. Wir dürfen nicht in Ehrfurcht vor Dürer, Bach und Beethoven sitzen bleiben; wir müssen Interesse aufbringen für brennende Fragen der Gegenwart, darunter Erwachsenenbildung, Bildungshilfe, Schulreformen, Umweltprobleme.“¹²⁴ Diese Stellungnahme mag als Beleg dafür gelten, daß auch von offizieller Seite die Notwendigkeit eines neuen Kulturbegriffs und einer neuen kulturellen Praxis erkannt worden war. Letztendlich hatten ja die Kommunen über die Genehmigung und Unterstützung von Kulturzentren zu befinden, was nur dadurch gelang, daß der Bedarf an neuen Orten der Kultur auch plausibel gemacht werden konnte. Dadurch, daß Horst Dietrich die Fabrikhalle in Ottensen als Privatmann gekauft hatte, stellt die Hamburger *Fabrik* eine Ausnahme unter den ersten soziokulturellen Zentren dar. Die meisten Kommunikationszentren wurden in Gebäuden eingerichtet, deren Liegenschaften der Stadt gehörten und damit einer öffentlichen Genehmigung bedurften. Für deren Ausbau und die Erneuerung der Gebäudetechnik mußten die Kommunen oftmals auch die Mittel bereitstellen, so daß sich die soziokulturellen Zentren einem verschärften Rechtfertigungsdruck ausgesetzt sahen.

Wie am Beispiel der Hamburger *Fabrik* aufgezeigt wurde, traten die ersten Kultur- und Kommunikationszentren, sprich Kulturfabriken, mit dem Anspruch an, mit ihrer kulturellen Arbeit für alle die Demokratisierung in Deutschland zu fördern und damit das einzulösen, was in ihren Augen die Regierungen seit 1949 versäumt hatten. Die Initiatoren der *Fabrik* in Ottensen wollten, Kultur für alle bieten, „wobei Unterschiede in bezug auf Alter, Bildung oder Nationalität nebeneinander unter einem Dach vereint sind“¹²⁵. Zwei Zentren wurden zeitlich noch früher gegründet, die allerdings weniger bekannt waren und damit nicht die Vorreiterrolle einnahmen wie die Hamburger *Fabrik*, die *Manufaktur* in Schorndorf und die *Fabrik K 14* in Oberhausen:

In der schwäbischen Kleinstadt Schorndorf hatten bereits im November 1967 Mitglieder des Kabaretts „Die Widerständler“, die in enger Verbindung zur Studentenbewegung standen, in den Räumen einer früheren Porzellanmanufaktur ein „Forum für Politik und Kultur“ geschaffen. Wie der Name der Kabarettgruppe schon vermuten läßt, ging es den Initiatoren nicht nur darum, einen Veranstaltungsort für Kleinkunst zu etablieren, sondern auch ein Podium für den politischen Diskurs: „Die *Manufaktur* ist Theaterbetrieb und Jazzclub, ist Klein-

¹²⁴ Scheel, Walter, *Ziele und Aufgaben auswärtiger Kulturpolitik*, in: *Bulletin des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung*, H. 10, 1971, S. 86

¹²⁵ Zitiert nach Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen*, Hannover 1994, S. 42

kunsthöhne und Diskussionsforum, ist Konzertsaal und Kneipe, ist Treffpunkt und Forum kultureller und politischer Auseinandersetzung.“¹²⁶ Durch lukrativere Musikveranstaltungen und den Gastronomiebetrieb wurden finanzielle Mittel für politische Veranstaltungen erwirtschaftet, um die Möglichkeit zur Diskussion zu bieten. Auch wenn die politischen Veranstaltungen stetig weniger wurden, so blieb das Bestreben, mit dem Veranstaltungsprogramm möglichst viele Menschen anzusprechen und damit eine Kommunikationssituation zu schaffen, bestehen. „Die Manufaktur ist Treffpunkt für Leute verschiedenster Art. ‚Come together‘ könnte überm Eingang stehen, wäre der Slogan nicht schon anderweitig besetzt.“¹²⁷

Die *Fabrik K 14* in Oberhausen wurde 1968 zunächst in einem Wohnhaus eröffnet, bis der Verein 1971 in eine ehemalige Fabrik am Stadtrand umzog. Der Vorsitzende des Vereins beschrieb die Aufgaben der *Fabrik K 14* gleichfalls in der Verschränkung von politischer und ästhetischer Erziehung: „Wir haben den Verein gegründet, um hier alle fortschrittlichen, demokratischen Kräfte an einen Tisch zu bringen, um gemeinsame Aktionen zu planen und durchzuführen (...) Diese und andere Aktionen führen wir vor allem mit künstlerischen Mitteln durch und zwar so, daß jeder, der daran beteiligt ist, der davon angesprochen wird, erlebt, daß Kultur nicht außerhalb des normalen Lebens existiert.“¹²⁸

Als im Oktober 1969 die SPD mit ihrem Kanzlerkandidaten Willy Brandt unter dem Wahlkampfmotto „Mehr Demokratie wagen“ die Bundestagswahl gewonnen hatte, beschleunigten und vervielfachten sich die Gründungen von Kulturfabriken.¹²⁹ Vor allem in den SPD-geführten Kommunen in den nördlichen und westlichen Bundesländern entstanden neue Zentren. Die Gründung von Vereinen und Bürgerinitiativen als Erweiterung des politischen Spektrums und als neue Formen gesellschaftlicher Selbststeuerung hatte zu dieser Zeit Hochkonjunktur. Seit Ende der sechziger Jahre hatten sich rund 3.000 Bürgerinitiativen organisiert und vereinigten in ihren Mitgliedern rund 3 % der Bundesbürger.¹³⁰ Die Abkehr großer Teile der Bevölkerung von den offiziellen politischen Organisationen kommt darin deutlich zum Ausdruck. Die Bereitschaft, sich in einer Initiative zu engagieren, lag mit 34 % der Bevölkerung weit über dem, sich einer Partei anzugliedern.¹³¹

Die Vereine, die sich in ihren Satzungen der politischen Bildung und Demokratisierung mittels kultureller Aktivität verschrieben, wurden mit dem Regierungswechsel weniger als linksradikal angesehen, sondern vielmehr als Teil einer „neuen Gesellschaft“, die Brandt in

¹²⁶ *Die Manufaktur in Schorndorf*, Schorndorf o. J., nicht paginiert

¹²⁷ URL: <http://www.club-manufaktur.de>

¹²⁸ Zitiert nach Hagen, Jens, *Kulturarbeit und Aktionseinheit*, in: *Tendenzen*, 17. Jg. H. 108/109, 1976, S. 15

¹²⁹ Willy Brandt war anlässlich der Polit-Matinee der SPD im Jahr 1976 selbst in der *Fabrik* zu Gast. (*Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 84)

¹³⁰ Armbruster, Bernt, u. Rainer Leisner, *Bürgerbeteiligung in der Bundesrepublik*, Göttingen 1975, S. 137

¹³¹ ebenda

seiner Regierungserklärung umrissen hatte. Experiment, Risiko und Wagnis schienen unter der sozialliberalen Regierung weniger bedrohlich als unter der großen Koalition, unter der man auf Veränderungen extrem zögerlich reagierte.

In Wuppertal fanden sich in dem aus der studentischen Protestbewegung hervorgegangenen Aktionszentrum *Impuls* einige Menschen, die in der Stadt ein Kultur- und Kommunikationszentrum etablieren wollten. Aus der gebildeten Bürgerinitiative ging ein Jahr später der Verein „Kommunikationszentrum Wuppertal“ hervor, der im Juli 1974 dann die ehemalige Kantine des städtischen Schlacht- und Viehhofes bezog. Nach dem Namen der Restauration nannte sich das Zentrum *Die Börse*, was zu der Vorstellung, einen Treffpunkt, einen Umschlagplatz für Kultur einzurichten, auch ganz gut paßte. Der Begriff Börse ließ Assoziationen wie Austausch, Umtriebigkeit, Aufspüren von Geheimtips oder Beteiligung zu und wurde in verschiedenen Wortkombinationen gebraucht. So fand jeden Sonntag ein „Börsenfrühstück“ statt, oder es wurde eine „Talentbörse“ als Forum für Nachwuchsmusiker und -schauspieler eingerichtet. Den Namen behielt das Kulturzentrum auch nach dem Umzug in ein Kontorhaus im Hofkamp.

Das 1973 in einer ehemaligen Tuchfabrik gegründete Zentrum *Esch-Haus* in Duisburg hatte sich gleichfalls zur Aufgabe gemacht, Kommunikation und Kreativität zu fördern, Jugendliche zur Aktivität anzuregen und die Aktivitäten von Einzelpersonen, spontanen Gruppen und organisierten Gruppen durch Räume und Material zu unterstützen.¹³² Schwerpunkt der Arbeit des *Esch-Hauses* war daher die Gruppenarbeit: Pro Monat wurden fast 80 Termine kreativer, handwerklicher und politischer Gruppen, darunter auch Weiterbildungsveranstaltungen, angeboten. Gastgruppen wurden die Räume kostenlos zur Verfügung gestellt, darüber hinaus standen Ton-, Holz- und Elektrowerkstätten zur Disposition.

Den genannten Zentren ist gemeinsam, daß sie einen Mangel an politischer und kreativer Beteiligung kompensieren helfen und den Bürgern mittels kultureller Betätigung bei seiner Selbstfindung oder Selbsterfindung ermöglichen wollten. Mit dem Einzug in ein leerstehendes Fabrikgebäude signalisierten die Kulturfabriken der Nachbarschaft und den potentiellen Besuchern, daß sie kein elitäres und bürgerliches Selbstverständnis hatten, sondern vielmehr die Arbeiter oder die ehemaligen Arbeiter zu sich einluden. Der unkonventionelle Ort verhiess ebenso unkonventionelle Veranstaltungen und eine ungezwungene Atmosphäre. Ob des schäbigen Erscheinungsbildes der verbrauchten Gebäude waren Abendkleidung und geschliffene Umgangsformen nicht zu erwarten, was die Teilhabe von einem gewissen Habitus loslöste. Der Widerwillen gegen ein „schmutziges“ Ambiente schien weniger hoch als die Hemmschwelle gegenüber formalisiertem Verhalten und strikter Kleiderordnung in Opern- oder Konzerthäusern.

¹³² Satzung, Unabhängiges Jugendzentrum Esch-Haus Verwaltungsbeirat e. V.

Die Einbeziehung der unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen läßt sich zum einen an den ständigen Angeboten mit betreuten Gruppen, Vereinsräumen und Arbeitsbereichen ablesen und zum anderen an der Programmgestaltung. So wurden im Februarprogramm der *Lagerhalle* in Osnabrück regelmäßig Seniorentreffs und ein Frühschoppen angeboten, es wurde Karneval für Kinder und Senioren veranstaltet, Filme mit überwiegend gesellschaftskritischen Inhalten gezeigt, Informationsveranstaltung zu verschiedenen Ländern und Themen durchgeführt und Konzerte gegeben (Abb. 14). Das *Altstadtzentrum Kresslesmühle* in Augsburg bot gleichfalls einen Mehrzweckraum, in dem an verschiedenen Wochentagen Kinder- und Hausaufgabenbetreuung, eine Anlaufstelle für Straftentlassene, eine griechische Folkloregruppe, Sprachkurse sowie eine Bürgerinitiative eingerichtet waren. Daneben gab es ein Kinderhaus für Vorschulkinderbetreuung, eine Beratungsstelle für Senioren, Ausländer und Familien, einen Treffpunkt für Sprachkurse und Selbsterfahrungsgruppe, Werkstätten für Radierung, Fotografie, Töpferei und Siebdruck, sowie eine Kneipe (Abb. 15).

Um eine Kommunikationssituation zu schaffen, boten zahlreiche Initiativen Frühschoppen für Familien, Seniorentreffs, Stammtische, Ausländer- und Behindertentreffs zu bestimmten Zeitpunkten an (Abb. 16–18); ein wesentlicher Bestandteil jeder Kulturfabrik war/ist jedoch eine gastronomische Einrichtung wie eine Teestube, ein Café, eine Kneipe, um auch außerhalb der jeweiligen Veranstaltungen einen Treffpunkt zur Konversation zu bieten (Abb. 19–21). Horst Dietrich bestätigte, daß die Kommunikation in der Anfangszeit der *Fabrik* für die Besucher einen großen Stellenwert hatte: „Damals war es nicht so wichtig, welche Musik-, Theater- oder sonstigen Gruppen in der *Fabrik* auftraten, es war einfach spannend, in die *Fabrik* zu gehen.“¹³³ Eine wichtige Voraussetzung hierfür war die bauliche Struktur des Gebäudes: „Die offene Bauweise der *Fabrik* ist die Voraussetzung für unsere Arbeit, d. h., die Gruppen und Aktionsbereiche sind für jedermann einsichtig und offen zur Mitarbeit. Permanente Anknüpfungspunkte zwischen ‚innen‘ und ‚außen‘ sind Cafeteria, Teestube, Bierauschank und Küche (...). Hier findet die übergreifende Kommunikation mit dem Besucher über den Weg der informellen Kontakte statt. Die direkte Information über die Einrichtungen, Programm und Funktion der *Fabrik* ist wesentlich für das Selbst-aktiv-Werden, wie z. B. Malen, Musik machen, Lesen und Vorlesen, Schach spielen, in Gespräche einsteigen oder selber Diskussionen in Gang setzen.“¹³⁴ (Abb. 22)

Die offene Bauweise und die meist sehr großflächigen Fabrikhallen waren prädestiniert für eine offene und flexible Disposition des Raumes und die Unterbringung verschiedener Einrichtungen nebeneinander. Die Idee, viele unterschiedliche Menschen „unter einem Dach“ zu vereinen, konnte unter den weitgespannten Hallen im wahrsten Sinne des Wortes umge-

¹³³ *Ein Haus in Bewegung. Gespräch mit Horst Dietrich*, in: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 68

¹³⁴ Dietrich, Horst, *Fabrik. Sogenanntes Kommunikations- und Aktionszentrum*, in: *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, München 1974, S. 198

setzt werden. In Pressetexten und Konzeptpapieren, mit denen sich die Einrichtungen der Öffentlichkeit vorstellten und ihre Räumlichkeiten anboten, konnte mit dem Platzangebot gewuchert werden: „Vom verschrobenen Tüftler bis zur Theatergruppe – es ist genug Platz für alle!“¹³⁵

Fabrikhallen boten sowohl Grundriß- als auch Konstruktionsvorteile, die sich für die Umnutzung und den Umbau eigneten: Die Decken und Fundamente waren für große Lasten wie Maschinen und Waren ausgelegt, so daß keine statischen Probleme bei der Schaffung kleinerer Räume auftraten. Wände konnten eingezogen, Podeste und Tribünen aufgebaut werden, ohne daß die Beschaffenheit des Untergrundes geprüft werden mußte. Die großen Flächen ließen flexible Grundrißgestaltungen zu und konnte damit den wechselnden Nutzungsanforderungen anpaßt werden.¹³⁶ Die Gastronomie- und Veranstaltungsbereiche gingen oftmals fließend ineinander über, wie beim *Pumpwerk* in Wilhelmshaven (Abb. 23), und luden dadurch in höherem Maße zum Verweilen und zur Konversation ein, als etwa die steril wirkende Foyergastronomie in einem Theaterhaus. Die Grenzen zwischen Kunstgenuß und Kommunikation sollten in einem großen, funktional nicht spezifizierten Raum überwunden werden. Das *Jugendzentrum Hoechst* nennt diesen Multifunktionsbereich auch „offenes Forum“ (Abb. 24), womit das Pluralitätsprinzip des Zentrums benannt und zu einem Topos wird. Um einen Mehrzweck- oder Veranstaltungsbereich herum wurden oftmals die verschiedenen Werkstätten, Gruppen- und Proberäume, Beratungsstellen sowie die jeweiligen Vereinsbüros eingerichtet, wie bei der Planung für das *Bockenheimer Depot* in Frankfurt (Abb. 25). Allein diese räumliche Anordnung gewährleistete die Möglichkeit zur Kommunikation zwischen den verschiedenen Gruppen und Gemeinschaften. Das Kommen und Gehen, der Einblick in die Arbeit anderer und der Austausch auch außerhalb der Veranstaltungen förderten bei Besuchern und Nutzern dieser Zentren das Verständnis für gemeinschaftliches Handeln. Diese campus-artige räumliche Situation stellt ein Modell der Gemeinschaft beziehungsweise der Gesellschaft dar, wo demokratische Prinzipien wie Toleranz und Informationsaustausch real erfahr- und erlebbar wurden. Die Fabrikhalle kann vielleicht mit der Agora der griechischen Polis verglichen werden, dem Ort des städtischen Gemeinwesens in der Antike.

Über die künstlerisch-kreative Arbeit sowohl als Künstler als auch als Betrachter zu kommunizieren, war erklärtes Programm. Die Formel „Kultur für alle“ wurde erweitert auf „Kultur von allen für alle“, womit nicht nur die Demokratisierung des Kunstkonsums, sondern auch die der künstlerischen Produktion durchgesetzt werden sollte. In den verschiedenen Künsten außerhalb soziokultureller Zentren zeichnete sich die gleiche Egalisierung und Ausbreitung kreativen Schaffens ab. Im Bereich der bildenden Künste konstatierte Joseph Beuys

¹³⁵ Presseerklärung des *Industrietempels e. V.* in Mannheim

¹³⁶ Süchting, Wolfgang, *Erhaltenswerte Industriebauten als soziokulturelle Zentren?* in: *Kultur aktiv in alten Gebäuden*, Hamburg 1979, S. 25 f.

unter dem Credo „Jeder Mensch ist ein Künstler“, daß jede künstlerisch-kreative Äußerung einzigartig und damit ernst zu nehmen sei. Rainer Werner Fassbinder experimentierte mit Laienschauspielern und arbeitete, bevor er mit seinen Filmen berühmt wurde, mit seiner Theatergruppe „antitheater“ mit deren Spontaneität und Direktheit. Zahlreiche Lientheatergruppen wurden in den siebziger Jahren gegründet, die ihre Ambition und Mitteilsamkeit über die Professionalität der Darbietung stellten. Wichtig war, daß mehr Menschen in die künstlerische Produktion eingebunden wurden, die künstlerische Qualität stand dabei im Hintergrund.

Wie schnell sich das Bild der Fabrik für ein soziokulturelles Zentrum durchsetzte, belegt beispielsweise ein Artikel der Osnabrücker Zeitung vom 12. 12. 1976 anlässlich der Eröffnung der *Lagerhalle* in Osnabrück: „Lagerhalle – ein neuer Begriff für Freizeitvergnügen. An der Rolandsmauer entstand ein Treffpunkt für jedermann. Längst ist es Mode geworden, alte große Betriebsgebäude umzufunktionieren zu einem Treffpunkt aller Bürger für Kunst, Kultur und Freizeitspaß. (...) Das ist nun auch in Osnabrück geschehen. An der Rolandsmauer wurde die ehemalige Lagerhalle zu einem Tip für jedermann. Und diese Bereicherung der Osnabrücker Szene bietet gleich bei der Eröffnung ein respektables Programm, das nicht haltmacht vor Alter und Geschmack. Jeder Bürger ist geladen, sich zu informieren und zu amüsieren.“¹³⁷

Diese Offenheit für alle und jeden als Hauptcharakteristikum soziokultureller Zentren wird auch in einer Zeichnung von Walter Kurowski deutlich, der das Gebäude des Bockenheimer Straßenbahndepots personifiziert und mit weit ausgebreiteten, schützenden Armen darstellt (Abb. 26 und 27). In dieser „Umarmung aus Backsteinmauern“ finden Kunst, Musik, Film, Tanz und Spiel einen eigenen Ort, auf den weitere Menschen mit großen Schritten einströmen. Die einladende und schützende Geste versinnbildlicht die Fabrik als Zufluchtsort, als ein Refugium für Kunst und Kommunikation inmitten einer anonymen Umwelt.

Viele Zentren verarbeiteten eine stilisierte Fabrik in den Schriftzug, auch wenn der Name bereits keinen Zweifel darüber aufkommen läßt, in welchem Gebäude sich selbiges befindet, wie bei der *Honigfabrik* in Hamburg, der *Räucherei* in Kiel, der *Fabrik K 14* in Oberhausen oder der *Regenbogenfabrik* in Berlin (Abb. 28–31).

Die Schrift „Kultur für alle“ von dem Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann erscheint erst 1981 und ist gleichermaßen Bilanz als auch Fortschreibung der Forderung einer demokratischen Kultur und alternativen Kulturpolitik. Zu diesem Zeitpunkt konnte ein Umdenken in der Kulturpolitik und die Entdeckung der schlichten Alltagskultur, der Amateurkünste, der Laienarbeit und Gebrauchskünste konstatiert werden. Neben der Hochkultur wurde

¹³⁷ Zitiert nach *Lagerhalle. Das Buch*, Osnabrück 1986, S. 30

mittlerweile auch die Kultur des Alltags ernst genommen. Zwar konnte Hoffmann auf die Entschließung der Osloer Konferenz der Europa-Kulturminister aus dem Jahr 1976 sowie die UNESCO-Empfehlung über die Mitwirkung am kulturellem Leben verweisen, die eine gleiche Politik einer „kulturellen Demokratie“ und die Möglichkeiten zur Entfaltung der menschlichen Grundwerte und der Würde des einzelnen in der Realisierung ihrer kulturellen Ansprüche für alle sozialen Gruppen forderte, doch belegten seine Zahlen über die öffentlichen Ausgaben für Kultur, daß in der Umsetzung dieser Forderung ein großes Defizit bestand.¹³⁸ In Hinweis auf erfolgreiche Einrichtungen wie die *Fabrik K 14*, die Hamburger *Fabrik*, die *Kresslesmühle* in Augsburg oder das *KOMM* in Nürnberg zeige sich der wachsende Bedarf an solchen Einrichtungen und die Dringlichkeit der Förderung weiterer Initiativen.

1.4 „Links und frei“ – Selbstverwaltung und unabhängige Kulturarbeit

Neben dem betont demokratischen Engagement ist vor allem eine linke beziehungsweise linkslibertäre Ausrichtung bei vielen soziokulturellen Zentren als Folge der 68er-Revolte zu verzeichnen. Mit deren Scheitern stellten nicht alle Protestler ihr marxistisches, maoistisches oder sozialistisches Gedankengut in Frage, sondern lediglich den Weg zu dessen Verwirklichung. Soziokulturelle Zentren schienen eine Strategie zu sein, die politischen Ideale außerhalb einer „Außerparlamentarischen Opposition“ weiter verfolgen und mit einem festen Versammlungsort den „Widerstand“ fortführen und professionalisieren zu können. Parallel zu den K-Gruppen wie der „Kommunistischen Partei Deutschlands“ (KPD), der „Kommunistischen Partei Deutschlands/Marxisten-Leninisten“ (KPD/ML) und dem „Kommunistischen Bund Westdeutschlands“ (KBW) gehörten in der sogenannten politischen Turbulenzphase zwischen 1968 und 1972¹³⁹ linksalternative Tendenzen fast zur Normalität in soziokulturellen Zentren. Während sich die genannten Gruppierungen Mitte der siebziger Jahre wieder auflösten und auch die sowjetischen, kubanischen und chinesischen Gesellschaftsmodelle nicht mehr vorbildlich erschienen, hielten sich in vielen Kultur- und Kommunikationszentren sehr lange utopische, anarchistische und marxistische Ideen. Entgegen den kohärenten und ganzheitlichen Weltentwürfen wurden kleinere gemeinschaftsorientierte Einheiten zu etablieren versucht.

Für Zentren, die sich nicht wie auch immer gearteten sozialistischen Idealen verpflichteten, war die Unabhängigkeit von politischen Parteien und Gruppierungen sowie kapitalistischem Gewinnstreben von zentraler Bedeutung. Autonomie galt als Grundvoraussetzung für die freie Entfaltung von Identität und Kreativität sowie für die Aufrechterhaltung des politi-

¹³⁸ Hoffmann, Hilmar, *Kultur für alle*, Frankfurt/Main 1981, S. 287

¹³⁹ Hermand, Jost, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965–85*, München 1988, S. 49

schen Diskurses. Sich nicht vereinnahmen oder korrumpieren zu lassen, war den meisten Initiatoren so wichtig, daß es eine Zusammenarbeit mit den Behörden und öffentlichen Förderung in höchstem Maße erschwerte. Kommunale Mittel zu akquirieren, sich gleichzeitig aber deren Verwendungszwecke vorzubehalten, schien von öffentlicher Seite nicht immer akzeptabel und ließen sich als paradox abtun. Das *KOMM* in Nürnberg hatte mit dem Kulturdezernenten Hermann Glaser zwar den denkbar besten Fürsprecher, trotzdem mußte diese Unabhängigkeit sowohl intern als auch gegenüber der Presse und der öffentlichen Meinung immer wieder gerechtfertigt und legitimiert werden. Die politische Autonomie mußte sich oftmals gegen den Verdacht der Anarchie oder subversiven Tätigkeit verteidigen, die bei kommunalpolitischen Interessenkonflikten als Feindbilder ins Feld geführt wurden. Bezeichnend ist dabei die Tatsache, daß sich kein soziokulturelles Zentrum eine konservative und gar reaktionäre Ausrichtung gegeben hat.

Verkürzt wurden diese beiden Maximen unter der Formel „links und frei“ propagiert. Diese Grundhaltung äußerte sich zum einen in der inhaltlichen Gestaltung der Veranstaltungsprogramme und zum anderen in der Form, wie sich diese Zentren selbst organisierten und verwalteten.

Als paradigmatisches Beispiel hierfür kann die bereits erwähnte *Fabrik K 14* in Oberhausen angeführt werden. Die *Fabrik K 14* ging aus einer Gruppe Studenten hervor, die an den Protesten und Unruhen beteiligt war. Das Scheitern ihrer Bemühungen begründeten sie unter anderem mit einer fehlenden Versammlungsmöglichkeit und einer nicht vorhandenen Organisationsstruktur. Um ihre oppositionelle Tätigkeit wirksamer zu gestalten, mußten sich die Oberhausener Akteure organisieren und benötigten eigene Räume. Zunächst wurde für diese Zwecke ein Wohnhaus in der Ebertstraße renoviert und für ihre Zwecke eingerichtet. Am 3. Mai 1969 wurde dieses Haus eröffnet, und am 13. Mai erfolgte die Gründung des „Vereins zur Förderung politischer Bildung K 14“. Im Sinne der Etablierung einer Kommunikationskultur war der Zweck des Vereins, „die Völkerverständigung zu fördern und sich für die Rechte von Minderheiten und Verfolgten einzusetzen“¹⁴⁰. Der Verein sollte gemeinnützig, politisch und konfessionell ungebunden sein und ausschließlich ehrenamtlich geleitet und verwaltet werden. Bei der Zielsetzung des Vereins ist hervorzuheben, daß der Schutz von Minderheiten wie auch der Schutz vor Verfolgung ja bereits in der Verfassung garantiert und die Völkerverständigung Gegenstand zahlreicher bilateraler Abkommen der Bundesrepublik war, deren Wahrung und Verwirklichung jedoch schien den Betreibern der *Fabrik K 14* durch die öffentlichen Organe nicht gewährleistet und sollte nun durch private Initiative umgesetzt werden. Die junge Republik erschien den Gründern des Vereins noch nicht erwachsen und das

¹⁴⁰ Vereinssatzung vom 13. Mai 1969

politische Selbstverständnis aus der Adenauer-Zeit „Wir sind doch alle Demokraten“ eine Lebenslüge.¹⁴¹

Das zusätzliche Kürzel „K 14“ referiert dabei auf das 14., das politische Kommissariat des nordrhein-westfälischen Innenministeriums, das die Aktivitäten des Vereins, wie man bei den Gründern schon voraussah, „in Zukunft wohl aufmerksam begleiten würde“¹⁴². Dieses Kürzel kann als Provokation gegenüber dem politischen Kommissariat gelesen werden, indem es dessen Auftrag als Hüter der demokratischen Ordnung in Frage stellt und den Verein als privaten Gegenpol ausweist. Es erinnert gleichfalls an die *Kommune 1* in Berlin, die *K 1* abgekürzt wurde, oder die sogenannten K-Gruppen, den linksradikalen kommunistischen Gruppierungen.

Durch die basisdemokratische und unabhängige Organisation des Vereins sollte das angestrebte politische Ideal auch im kleinen praktiziert und vorgelebt werden. Diese Bestrebung gründete sich auf die schlechte Erfahrung, die manche Mitglieder in anderen Initiativen gemacht hatten. Einige Mitglieder des Vereins hatten sich bereits in der Bürgerinitiative *Aktion Friedensdorf* engagiert und dort miterlebt, daß oftmals persönliche Interessen die hehren politischen Ziele des Vereins überlagerten. Die verschiedenen Gruppen, die die *Aktion Friedensdorf* trugen, wie die Stadt und die Evangelische Kirche, hatten, aus der Sicht der Vereinsgründer, versucht, die „politische Idee zu entpolitisieren und für die eigenen Interessen auszubeuten“. Dem sollte mit der erklärten Unabhängigkeit von politischen Parteien und Geldgebern begegnet werden. Satzungsgemäß arbeitet der Verein finanziell unabhängig und wird durch Mitgliedsbeiträge und Spenden finanziert. Eines der Gründungsmitglieder schreibt anlässlich des dreißigjährigen Jubiläums des Vereins: „Prinzip unserer Arbeit sollte sein und blieb: ‚Links und frei‘. (...) Wir haben höllisch darauf geachtet, uns nicht abhängig zu machen oder machen zu lassen. Weder in finanzieller noch gar in ideologischer Hinsicht. Wir wollten unserer Arbeit tun, unbeeinflusst von irgendwelchen Pressure-groups.“¹⁴³

1969 bezog der Verein die ehemalige Druckerei in der Lothringer Straße und firmiert seitdem unter dem Namen „Verein zur Förderung politischer Bildung Fabrik K 14 e. V.“ Mit dem Ortswechsel wandelt sich auch das Selbstverständnis des Vereins, das Programm wird in dem Topos Fabrik verortet: „Die Fabrik ist eine Stätte, wo sich Menschen jeden Alters, verschiedener Rassen, Religionen und Nationalitäten zu Gesprächen, Spielen und Veranstaltungen treffen.“ Der Begriff Fabrik wird hier vollständig umgewertet: Statt Ort industrieller Produktion zu sein, wird die Fabrik zu einem Treffpunkt für Gespräche und Spiele deklariert, dem imaginären Bild der entfremdeten, anonymen Masse von Arbeitern wird das einer vielfältigen, bunten Menschenmenge unterschiedlicher Hautfarbe und Nationalität entgege-

¹⁴¹ *Fabrik-Zeitung*, Oberhausen 1999, nicht paginiert

¹⁴² ebenda

¹⁴³ ebenda

setzt. Dem durch ein Werktor streng limitierten Zutritt wird mit einem einladenden „Jeder“ die unbegrenzte Offenheit gegenübergestellt.

Das Piktogramm des Vereins zeigt ein stilisiertes Fabrikgebäude mit einem rauchenden Schlot und eine Werkshalle mit Scheddächern, auf deren Fassade der Name „Fabrik K 14“ steht (Abb. 31). Die Rauchfahne über dem Schornstein signalisiert, daß die Fabrik in Betrieb ist, jedoch nicht mehr als Produktionsstätte, sondern als Ort des kulturellen, kommunikativen Austausches und des politischen Diskurses. Das Bild der stilisierten Fabrik stimmt dabei nicht mit der tatsächlichen Gestalt der umgenutzten Druckerei überein, sondern illustriert lediglich den Topos Fabrik. Das Bild der Fabrik und die Farbe Rot, in der das Piktogramm gehalten ist, entsprechen der Nähe des Vereins zum Sozialismus und dem Wunsch, möglichst alle Bevölkerungsgruppen in die Kulturarbeit einzubinden. Die Fabrik ist damit zu einem Sinnbild für das Proletariat, das man mit seinen Veranstaltungen erreichen möchte, zum anderen für die lange Tradition der kommunistischen Arbeiterbewegung. Ein Indiz für letztere Deutung ist eine Zeichnung auf dem Titelblatt der „Fabrikzeitung“ der *Fabrik K 14* (Abb. 32). Es zeigt eine geballte linke Faust, die aus einem Schornstein herausgestreckt wird – ein Sinnbild für den Kampf, der aus marxistischer Sicht aus den Fabriken heraus auf die ganze Gesellschaft übertragen werden sollte. Da nach der gescheiterten Revolte der 68er die Aussicht auf einen radikalen politischen Wandel nicht mehr bestand, stellt diese Faust den Wunsch dar, über die soziokulturelle Praxis die Gesellschaft zu verändern.

Die Mitglieder der *Fabrik K 14* sympathisierten ganz offen mit dem Sozialismus: „Wir hatten keine Berührungängste. Jedenfalls nicht in Richtung Sozialismus. Die kommunistischen Freunde gehörten ganz selbstverständlich dazu. Wir haben miteinander diskutiert, uns gegenseitig zugehört, zusammengesessen im K 14 im Souterrain, im Keller, im Untergrund also. Und die Jungs vom 14. K waren sehr oft dabei und haben mitgehört, derweilen sie ihr Glas Köpi kippten.“¹⁴⁴ Auch in dieser Wortwahl kommt zum Ausdruck, daß man die Fabrik als konspirativen Treffpunkt verstand, als eine Art eigenes Territorium, auf das die Polizei letztendlich keinen Zugriff hatte. Retrospektiv bekennen die Vereinsgründer, daß es als „chic“ galt, die Frage, ob man Sozialist sei, mit einem Ja zu beantworten und betrachteten dies „als Ausweis eines gewissen demokratischen Anstandes, den man sich zu bewahren bemühte“. Im Rahmen dieses sozialistisch-kommunistischen Selbstverständnisses empfing die *Fabrik K 14* sogar eine Delegation von SED-Funktionären und Mitgliedern der FDJ in ihren Räumen. Selbst vor dem Hintergrund von Willy Brandts Ostpolitik muß diese Einladung von manchen Zeitgenossen als eine Provokation empfunden worden sein und verlangte unter der Beobachtung durch das 14. Kommissariat wohl auch einigen Mut der Veranstalter.

Selbst dreißig Jahre später bescheinigt der Literat Wladimir Kaminer nach einer Lesung in der *Fabrik K 14* ihren Betreibern unbeirrtes Festhalten an der politischen Überzeugung:

¹⁴⁴ *ebenda*

„Die vermeintliche ‚Fabrik‘ erwies sich als der einzige noch real existierende Untergrund der alten Generation der 68er-Bewegung im Ruhrgebiet. Rustikale Möbel aus den Siebzigern, gerahmte Zeitungsausschnitte an den Wänden und eine große Lenin-Büste im Saal sorgten für anhaltende revolutionäre Atmosphäre. Zuerst dachte ich, hier würde gerade ein Film über die wilden Sechziger gedreht. Die Dekoration wirkte aber zu echt, und die Leute, die darin saßen, waren ganz sicher keine Schauspieler, sie waren ebenfalls echt. Die Veranstalter – Frau Daff, mit einer roten Schleife am Revers, und ihr Mann, der einen Hemingway-Pullover trug – begrüßten uns freundlich und erzählten sogleich, daß der Klub 1969 gegründet worden war, als Verein zur Förderung der politischen Bildung. Wobei der Name K 14 eine Provokation gegen das 14., das politische Kommissariat der Polizei gewesen sei. ‚Die Polizei war damals ständig hinter uns her, unsere Telefonate wurden angezapft, und draußen auf der Straße stand immer ein Minibus des 14. Kommissariats‘, erzählte Frau Daff. ‚Die Schweine hatten damals sogar für alle, die die *Frankfurter Rundschau* abonniert hatten, eine spezielle Kartei angelegt‘, ergänzte ihr Mann. ‚Wir sind aber trotz alledem politisch aktiv geblieben!‘ (...) ‚Sie lesen übrigens im Helene-Demuth-Saal. Wissen Sie, wer das ist?‘, fragte sie mich. Ich wußte von nichts. ‚Helene Demuth war die Haushälterin von Karl Marx, die für ihn in London putzte und dann die Mutter des Marx-Sohnes Frederick wurde, der 1929 in London nachkommenslos starb. Zu Ehren dieser Frau werden in unserem Klub regelmäßig Skatrunden organisiert. Mit dem Gewinn wollen wir dieser Frau ein Denkmal setzen, die ihr Leben auf dem Altar des Marxismus geopfert hat.“¹⁴⁵

Obwohl die Bundesrepublik in den siebziger Jahren von einer linksliberalen Koalition regiert wurde, blieb für viele „neue Linke“ der Staat immer noch repressiv und autoritär, was sich nach deren Verständnis in der strikten Bekämpfung des Terrorismus der RAF abermals offenbarte. Einen Ort zu schaffen, an dem kommunistische Ideale jenseits bürgerlicher Angstvorstellungen¹⁴⁶ diskutiert und verhandelt werden konnten, schien vielen immer noch geboten. Soziokulturelle Zentren als Nischen politischer Autonomie leisteten nicht unbedingt einen Beitrag zur „Entmachtung der Politik“, stellten aber einige der wenigen Orte dar, an denen öffentlich über extreme politische Positionen diskutiert wurde. Die Miteinbeziehung von benachteiligten Bevölkerungsgruppen und Minderheiten war damit ein wesentlicher Bestandteil dieser Autonomiebestrebungen. *Die Börse* in Wuppertal zog aus der staatlichen Repression und den negativen Folgen des kapitalistischen Wirtschaftssystems gleichfalls die Motivation für ihr Engagement: „Gegen die Furcht und das Elend, Notstandsgesetze, Ordnungsrechte, Berufsverbote, Gewaltparagrafen, Einschränkung der Verteidigungsrechte, Abbau der Reallöhne und Sozialleistungen, Aufrüstung von Bundesgrenzschutz, Polizei,

¹⁴⁵ Kaminer, Wladimir, *Mein deutsches Dschungelbuch*, Berlin 2004, S. 76

¹⁴⁶ „Noch im Jahr 1982 erklärten 63 Prozent der westdeutschen Bevölkerung, daß sie einen Kommunisten weder als Arbeitskollegen noch als Mitbewohner im gleichen Haus dulden

Verfassungsschutz (...) Wir zeigen die Paranoia, die Angst, die Isolation, die psychische Verelendung hinter den Fassaden einer scheinbar heilen Welt; wir zeigen auch Versuche und Ansätze, diese Isolation, diesen alltäglichen Terror zu überwinden.“¹⁴⁷ Die *Börse* definierte sich als „Ort für Provokation und kritische Auseinandersetzung mit Umwelt, Gesellschaft und Zukunft, Bürgerzentrum, das nicht für, sondern von und mit Bürgern getragen und verwaltet wird, Ort für Aufenthalt, Information, Ausdruck und Lernen, Ort für Alltagskultur und -leben im Unterschied zur Repräsentationskultur, Schnittpunkt sozialer und kultureller Arbeit, Ort für Eigenbetätigung, Orientierung und Selbstbestimmung...“¹⁴⁸

Konsequenterweise wurden viele Kulturzentren nach dem Vorbild der Räte und Ratsversammlungen in Selbstverwaltung betrieben. Sich selbst zu verwalten bedeutete, eine Organisationsstruktur zu etablieren, die das herrschende Machtsystem verneinte. In der marxistischen Theorie stellt die Selbstverwaltung das positive Gegenteil von dem dar, was man gemeinhin als Entfremdung kennzeichnet, also gesellschaftliche Verhältnisse, in denen Menschen, statt ihre Lebensbedingungen zu kontrollieren, von diesen Bedingungen bestimmt oder von anderen Menschen beherrscht werden.¹⁴⁹ Ein soziokulturelles Zentrum in Selbstverwaltung zu leiten, sollte die Einflußnahme von außen und Vorteilsnahme von innen verhindern. Basisdemokratische Entscheidungsfindung und die Einrichtung von Gremien und Ausschüssen sollten der Wahrung der jeweiligen Interessen dienen. Dies erforderte ausgiebige Diskussionen und Gespräche, häufigen Informationsaustausch und stetiges Engagement, sich permanent mit Entscheidungsprozessen zu befassen, auch wenn sie nur mittelbar die Interessen des einzelnen betreffen. Auf diese Weise sollte die Übereinstimmung individueller Einzelinteressen mit denen der Gemeinschaft gewährleistet und damit die soziale Praxis des idealen Gesellschaftsmodells erprobt werden. Mündigkeit und eine eingeübte Streitkultur sollten den einzelnen befähigen, die persönlichen mit den gesellschaftlichen Interessen in Einklang zu bringen.

Mit dieser Organisationsstruktur nehmen die soziokulturellen Zentren in den Fabriken das Modell der Arbeiterräte aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts auf. Die Fabrik wird damit zum neuerlichen Schauplatz der Arbeiterbewegung, wobei sich nur der Ort ähnelt, denn diese neue „Arbeiterbewegung ist eine romantisierte, verklarte Bewegung ohne Arbeiter. Der Kampf des Proletariats gegen Ausbeutung und Unterdrückung hatte wenig mit den Debat-

würden.“ (Hermund, Jost, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965–85*, München 1988, S. 37)

¹⁴⁷ Handzettel der *Börse* vom 6. 11. 1976, zitiert nach *Kultur aktiv in alten Gebäuden*, Berlin 1979, S. 107

¹⁴⁸ Kascha, Rainer, *Von unten in die Breite*, in: *Gegenkultur heute. Die Alternativen von Woodstock bis Tunix*, Amsterdam 1979, S. 182

¹⁴⁹ Haug, Wolfgang Fritz, *Der Begriff der Selbstverwaltung in der marxistischen Theorie und die Aufgaben der Intellektuellen*, in: *Selbstverwaltung*, Berlin 1981, S. 10

tierklubs der Kulturzentren zu tun, bei denen die Diskussionen häufig zu einem ermüdenden und zum Teil zermürenden Ritual wurden.¹⁵⁰

1.5 Politisches Selbstverständnis – die Fabrik als „rote Burg“

Das Scheitern der 68er-Revoluten ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß die neosozialistische Bewegung nicht von der breiten Masse getragen wurde, sondern von einer sehr kleinen akademischen Elite, die den erwünschten Rückhalt in der Arbeiterschaft, wie bei den Theaterstücken in Industriebetrieben deutlich wurde, nicht gefunden hatte. Entgegen Marx' zentraler These, daß das Proletariat diejenige Klasse sei, die den Kapitalismus überwinden wird, hatte die Arbeiterschaft ihr Klassenbewußtsein weitgehend verloren, weil sich infolge des „Wirtschaftswunders“ der fünfziger Jahre bei den Arbeitern ein individualistisches Leistungsdenken etabliert hatte. Aufstiegsorientierung, der Glaube an Chancengerechtigkeit und teilweise die Selbstzurechnung von Versagen förderten eine individualistische und familienbezogene Arbeitsmotivation.¹⁵¹ Bereits Mitte der fünfziger Jahre hatten einige Soziologen festgestellt, daß sich das Selbstbewußtsein der Arbeiter entscheidend verändert hatte und eine klassenspezifische Identität kaum noch anzutreffen war.¹⁵² Begriffe wie „Proletarier“, „Prolet“ und „Arbeiterklasse“ waren weitgehend ausgestorben. Angesichts der ersten Konjunkturunbrüche und Massenentlassungen Ende der sechziger Jahre schien den Arbeitern die Erhaltung ihrer Arbeitsplätze wichtiger als die Abschaffung des Systems kapitalistischer Arbeitsteilung und Selbstbestimmung.¹⁵³ Die Identifikation des Arbeiters mit „seiner“ Arbeit und „seiner“ Fabrik macht deutlich, wie wenig er sich seines Unterdrückt-Seins durch die Fabrikarbeit noch bewußt war.¹⁵⁴ Vielmehr sahen die Arbeiter ihren Wohlstand, die „Früchte ihrer Arbeit“ der letzten Jahrzehnte, durch Krawalle und Ausschreitungen der Protestler mit „brennenden Kaufhäusern“ und aufgerissenen Straßenpflastern gefährdet und in Frage gestellt. Durch das Wirtschaftswunder war die Bundesrepublik in die „fordistische Phase“ kapitalistischer Vergesellschaftung eingetreten, in dem der Reproduktionsbereich durch Massenkonsum von technisch hochwertigen Gütern gekennzeichnet ist. Von einer Verelendung des Proletariats, die eine Bereitschaft zur Auflehnung gegen die bestehenden Verhältnisse be-

¹⁵⁰ Rübke, Thomas, *Das Nürnberger Kommunikationszentrum KOMM (1973–1990)*, Frankfurt/Main, New York 1991, S. 235 ff.

¹⁵¹ Roth, Roland, *Neue soziale Bewegungen in der politischen Kultur der Bundesrepublik – eine vorläufige Skizze*, in: *Neue soziale Bewegungen in Westeuropa und den USA*, Frankfurt/Main, New York 1985, S. 26

¹⁵² Glaser, Hermann, *Deutsche Kultur 1945–2000*, Berlin 1999, S. 267

¹⁵³ „Zudem gab es 1966 plötzlich über Nacht die ersten Arbeitslosen, und zwar gleich 670.000. Obendrein mußte in diesem Jahre die Zahl der ausländischen Arbeiter von 1,3 Millionen auf 900.000 herabgesetzt werden.“ (Hermand, Jost, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965–85*, München 1988, S. 22)

¹⁵⁴ Gorz, André, *Abschied vom Proletariat. Jenseits des Sozialismus*, Hamburg 1983, S. 38

gründet hätte, konnte keine Rede sein. Revolutionäre Parolen, wie „Die Fabrik den Arbeitern!“, verloren angesichts der Konjunkturkrisen an Bedeutung. Die Hyperorganisation bürokratisierter Gesellschaften hat zur politischen Atomisierung der Industriebevölkerung geführt, die sich keine anderen Möglichkeiten sozialer Existenz vorstellen konnte.¹⁵⁵

Die „neue Linke“ dachte mit ihrem marxistischen Idealen per se die Interessen der Arbeiterschaft der „alten Linken“ mit zu vertreten und bezog sich „auf ein ganzes Arsenal von Identifikationssymbolen, die ihr Weltbild bekräftigten: Schraubenschlüssel, Hämmer, Schornsteine, Fabrikfassaden, starke Arbeiterfäuste, Wälder von roten Fahnen und fröhlich lachende Menschenmassen“¹⁵⁶. Doch der Schulterschuß zwischen den selbsternannten intellektuellen Kadern und der Masse der Arbeiter kam nie zustande. Die Vorstellung vom Aufstand des Proletariats und vom „Sieg der Arbeiterklasse“ gerann zum romantischen Wunschbild. Das Bild des entfremdeten, ausgebeuteten Lohnarbeiters und einer aufbegehrenden Arbeiterschaft verselbständigte sich unabhängig von der Realität. Die Arbeiterschaft wurde verklärt und fetischisiert, das Festhalten an klassenkämpferischen Idealen zur romantischen Attitüde.¹⁵⁷ Das proletarische Bewußtsein wurde ausgerechnet von denen gepflegt, die von ihrer Herkunft und von ihrem Bildungsniveau her gar nicht proletarisch waren.

So ist auch der Drang zu erklären, soziokulturelle Zentren in einer früheren Fabrik einzurichten. Die Initiatoren der Hamburger *Fabrik* hatten ganz bewußt ein altes Fabrikgebäude in einem typischen Arbeiterviertel ausgesucht. Der Bezug einer Fabrik deutete den Menschen, die man erreichen wollte, soviel an wie: „Seht her, wir gehören zu euch!“ Ein altes Industriegebäude mit seinem Staub und Dreck neu zu nutzen verhieß, daß die Künstler darin keine ständebedingten Vorurteile und keine Berührungsängste hatten. Im nachhinein scheint es so, als ob die Aktiven den ehrlichen, unmittelbaren Kontakt mit den Arbeitern suchten, nachdem die Agitationen vor den Werkstoren und die Theaterstücke in den Betrieben doch eher belehrend und von oben herab gewirkt haben mußten. Kulturelle Aktivität in einer Fabrik zu entfalten, erinnert dabei an das Bild vom Berg, der zum Propheten kommt.

Die Resonanz seitens der Arbeiterschaft blieb jedoch auch diesmal bescheiden, und nur ganz allmählich wurden die soziokulturellen Zentren angenommen. Der Architekturkritiker Manfred Sack schrieb 1975 in einem Artikel in der „Zeit“, daß die *Fabrik* mit ihren diversen Aktivitäten nicht nur die „mittelständische Jugend“, sondern „auch schon eine bemerkenswert große Anzahl von Bewohnern dieses Stadtteils Altona“ erreicht.¹⁵⁸

Kleine Illustrationen und Piktogramme auf Handzetteln und Einladungskarten untermauern diese romantisierende Identifikation mit der aufbegehrenden kommunistischen Arbeiter-

¹⁵⁵ Birnbaum, Norman, *Die Krise der industriellen Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1972, S. 95

¹⁵⁶ Huber, Joseph, *Wer soll das alles ändern? Die Alternativen der Alternativbewegung*, Berlin 1980, S. 31

¹⁵⁷ Hollstein, Walter, *Die Gegengesellschaft. Alternative Lebensformen*, Bonn 1979, S. 149

¹⁵⁸ Zitiert nach Hopp, Helge, *Der Müll, der Lärm und die Geschichte einer Verständigung*, in: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 89

schaft, wie die erwähnte Illustration auf dem Titel der „Fabrikzeitung“. Das Bild zeigt eine geballte Faust, den Gruß der Sozialisten, die aus einem Fabrikschornstein ragt, als Sinnbild für die Revolution, die von der Arbeiterschaft in den Fabriken ausgehen sollte. Daß diese Wunschvorstellung bereits damals über hundert Jahre alt war, läßt diese Illustration als eine sentimentale, schwärmerische Idee erscheinen, fernab jeder Wirklichkeit der Arbeiterschaft. Eher trotzig als wild entschlossen wirken die geballten Fäuste, die dem kapitalistischen Gewinnstreben entgegengereckt werden, wie bei einer Bildfolge, die auf einem Flugblatt der *Roten Flora* in Hamburg abgedruckt wurde. Aus einer Stadtsilhouette mit Hochhäusern krampft sich eine Hand zu einer Faust zusammen (Abb. 33). Auch das ist als eine Kampfansage an Immobilienspekulanten und Bankiers zu lesen, denen man sich mit der Nutzung eines ausgedienten, längst amortisierten Gebäudes entgegenstellte. Der Sänger Hannes Wader oder der Chansonnier Leo Ferré sangen bei Konzertabenden Arbeiterlieder, was inmitten einer alten Werkshalle wohl eine ganz eigene „authentische“ Atmosphäre erzeugte (Abb. 34). Solche Darbietungen können jedoch nicht mehr als eine Erinnerung, eine Gedenkveranstaltung gewesen sein, da eine spezifische Arbeiterkultur mit ihren eigenen Liedern, eigenen Bräuchen und Festen eigentlich schon seit dem ersten Weltkrieg kaum mehr existierte.¹⁵⁹ Ein bekanntes Beispiel aus der Schweiz zeigt dieses politische Selbstverständnis bereits in der Namensgebung: die *Rote Fabrik* in Zürich. Zwar wird das Rot oftmals von der Farbe der Backsteine, aus der die Fabrik besteht, abgeleitet. Daß die rote Farbe nicht als politische Couleur verstanden und in der puritanisch-zwinglianischen Schweiz als eine Provokation gedacht war, scheint jedoch extrem unwahrscheinlich, erst recht nach den heftigen Krawallen und Kämpfen, die um sie ausgetragen wurden.¹⁶⁰

Die gesuchte Nähe zur Arbeiterschaft mag eine Selbstversicherung der eigenen Kampfbereitschaft gewesen sein und gründete sich auf ein diffuses, verklärendes Bild derselben seitens der überwiegend akademisch gebildeten Initiatoren. In eine Fabrik zu ziehen verbildlichte die Intentionen der Betreiber, „zurückzugehen an die Basis“. Deren Vorstellungen vom Leben und den Arbeitsbedingungen der Industriearbeiter waren vage und rangierten zwischen Manchestertum, Ausbeutung und grauem Fabrikalltag, denn eine historische Auseinandersetzung mit der Industrie- und Arbeiterkultur, die eine realistischere Darstellung zeitigte, fand erst Ende der siebziger Jahre statt. Mit „Geschichtswerkstätten“, Reportagen und Literaturdokumentationen begann die Aufarbeitung der industriellen Vergangenheit erst einige Jahre später.¹⁶¹ Ein unklares, verschwommenes Bild von der Arbeiterschaft begünstigte eine Heroisierung oder Glorifizierung und läßt dadurch den Einzug in eine Fabrik einer Verkleidung, einer Maskerade gleichen, mit der man vorgab, etwas zu sein, was man nicht war.

¹⁵⁹ Siehe *Arbeiterkultur seit 1945 – Ende oder Veränderung?* Hrsg. Wolfgang Kaschuba, Tübingen 1991

¹⁶⁰ Siehe Muschg, Adolf, *Gassenjungen*, in: *Frankfurter Rundschau*, 17. 7. 1980, S. 8

¹⁶¹ Kramer, Dieter, *Theorien zur historischen Arbeiterkultur*, Marburg 1987, S. 11 ff.

Ein soziokulturelles Zentrum in einem Industriebau zu etablieren, bedeutete, sich den Anschein zu geben, proletarisch und links zu sein.

Daß diese Identifikation mit einer kommunistischen Arbeiterschaft auch als solche aufgenommen wurde, belegen die Anfeindungen und Proteste gegen diese frühen soziokulturellen Zentren. Oftmals wurden sie als „rote Burgen“, „Kommunistentreffs“ und „kommunistische Brutstätten“¹⁶² angefeindet, womit deutlich wird, daß in vielen soziokulturellen Zentren auf der bürgerlich-konservativen Seite eine kommunistische Bedrohung gesehen wurde.

Manche Kulturfabriken trugen durch die Verwendung entsprechender Symbole ihre Couleur auch demonstrativ nach außen. So haben sich beispielsweise Mitglieder der *UFA-Fabrik* in Berlin bei einem Arbeitseinsatz mit Hammer und Sichel ablichten lassen (Abb. 35). Der *VEB Politik, Kunst & Unterhaltung* in Siegen entfremdet in seinem Piktogramm das Signet des „Arbeiter-und-Bauern-Staates“ zwar durch ein Sektglas, doch sind Hammer und Sichel deutlich erkennbar, und durch zwei fünfzackige Sterne und die Farbe Rot bleibt kein Zweifel an der Gesinnung ihrer Akteure (Abb. 36). Wie auch das Kürzel VEB für Volkseigenen Betrieb dem staatlichen Jargon der DDR entlehnt ist. Das Piktogramm des *Kulturnahnhofs Langendreer* besteht gleichfalls aus einem fünfzackigen Stern¹⁶³, der durch seine schwarze Farbgebung und expressive Darstellung allerdings eine eher anarchistisch-autonome Grundhaltung erkennen läßt (Abb. 37).

¹⁶² Röbbke, Thomas, *Das Nürnberger Kommunikationszentrum KOMM (1973–1990)*, Frankfurt/Main, New York 1991, S. 189

¹⁶³ Die fünf Zacken des Sowjetsterns stehen für die fünf Kontinente und damit für den globalen Geltungsanspruch des Kommunismus.

2 Die Kulturfabrik als Modell für Stadterneuerung

2.1 Fallbeispiel Nr. 2: UFA-Fabrik in Berlin

Im Januar 1976 diskutierte im Berlin-Kreuzberg eine Gruppe von 20 Personen unterschiedlichster Profession und Herkunft über eine neue ganzheitliche städtische Lebenskonzeption. Zunächst ging es dabei um die gemeinsame Ausübung von Sport, also um die Suche einer Turnhalle. Nach regelmäßigen Treffen wurden jedoch weitere Betätigungsfelder in die Überlegungen mit einbezogen: „Alle 14 Tage haben wir uns am Anfang in einer Wohnung getroffen, um zu überlegen, was wir alles zusammen machen könnten: Sport, Musik, Handwerkern, Ausbau der Arbeitslosenhilfegruppe, Filme zeigen, Feste feiern, lernen, uns selbständig zu organisieren. (...) Wir wollten uns überlegen, wie das Leben noch Spaß macht und die Luft wieder sauber wird, die wir zusammen atmen. Wir wollen von unserem Leben mehr haben als Konsum und entfremdete Arbeit.“¹⁶⁴ Hierfür wurde im Stadtteil Schöneberg ein Kommunikationszentrum eingerichtet, das aber sehr schnell zu klein für die auf mittlerweile auf 500 Personen angewachsene Gemeinschaft wurde. Im gleichen Jahr wurde der gemeinnützige Verein „Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk“ gegründet, der als Trägerschaft des Zentrums fungierte.

Bei der Suche nach einem neuen Domizil versuchten die Initiatoren zunächst den offiziellen Weg über Anfragen bei Hausbesitzern und Kommunalpolitikern zu beschreiten, die ihr Anliegen jedoch nicht richtig ernst nahmen und keine räumlichen Alternativen anboten. Am 9. Juni 1979 hatte der „Aktivistenrat“, wie sich der Kreis selbst nannte, die ehemaligen Kopierwerke der Filmgesellschaft UFA in der Viktoriastraße in Berlin-Tempelhof besetzt beziehungsweise „friedlich in Betrieb genommen“, wie einer der Aktivisten, Juppy Becher, erzählt.¹⁶⁵ Die Besetzung gestaltete sich so unauffällig, daß weder die Besitzer des Geländes noch die Polizei davon etwas mitbekamen und über eine Fernsehreportage über das Projekt zum ersten Mal von der Kommune hörten. Angesichts der friedlichen und konstruktiven Atmosphäre bei einer Ortsbegehung wurde auf eine gewaltsame Räumung verzichtet.

Das Kopierwerk der früheren Universum Film AG hatte seit dem Bau der Mauer und der Trennung von den Studios in Babelsberg leer gestanden und war für den Abriß vorgesehen. Das Werksgelände verfügte über eine Fläche von ca. 18.500 Quadratmetern und ein Ensemble mehrerer Gebäude unterschiedlicher Größe, die sich für die vielen unterschiedlichen Tätigkeiten nutzen ließen. Durch die maximal zweigeschossigen Gebäude, die Umzäunung und eine klaren Torsituation, die internen Wege und Plätze, das Ufer zum Teltowkanal und

¹⁶⁴ Autorenkollektiv Berlin, *Die Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk e. V.*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 10. Jg. H. 35, 1978, S. 39

¹⁶⁵ Hübner, Irene, *Kulturelle Opposition*, München 1983, S. 135

das wild wuchernde Grün hatte das Areal den Charakter eines Dorfes beziehungsweise einer kleinen „Stadt in der Stadt“ (Abb. 38 u. 39).

Eine Art städtisches Gemeinwesen zu etablieren war auch die Absicht der Initiatoren. Eine Fabriketage oder ein einzelner Industriebau, wie es sie in Berlin viele gab, konnte die Idee einer neuen Lebensform insofern nicht befördern, als daß sie meist Teil eines städtischen Blocks, einer vorhandenen Gesamtheit darstellten. Den „Aktivisten“ des Vereins ging es jedoch um eine Art autarken Gegenort, der eine eigene Gesamtheit bildete. Mit einem klar abgegrenzten Quartier konnte eine neue Lebensform etabliert und von außen auch als solche wahrgenommen werden. Um eine Modellsituation zu schaffen, innerhalb derer man eine alternative Lebenspraxis anbieten und vorleben wollte, war eine bauliche Struktur vonnöten, die als eine Simulation urbanen Zusammenlebens verstanden werden konnte. Nur so ließ sich die angestrebte Vielfalt exponieren und zur Diskussion stellen. Die nachbarschaftlichen Strukturen der Stadt Berlin waren offenbar nicht oder nicht mehr ausreichend dazu geeignet, eine individuelle Entfaltung der Persönlichkeit zuzulassen, und so definierte einer der Initiatoren die Motivation des Vereins auch entsprechend: „Es ist unser Anliegen, mit und für andere ‚Freiraum‘ zur Entfaltung persönlicher Fähigkeiten zu schaffen.“¹⁶⁶ Freiraum wird in diesen Worten in Opposition zum konventionellen Raum der Stadt gesetzt, den man damit als unfrei, als beengend und das Individuum unterdrückend umschreibt.

Die Stadt als Gemeinwesen schien die menschlichen Bedürfnisse, die sie eigentlich befriedigen sollten, nicht mehr zu berücksichtigen. Mit Schlagworten wie Anonymität, Isolation und sozialer Kälte wurde die Gefühlslage der Stadtbewohner Anfang der siebziger Jahre oftmals charakterisiert. Diesen Problemlagen wollten sich die Akteure der *UFA-Fabrik* mit ihrer Kommune entgegenstellen: „Es entstehen zahlreiche Selbsthilfegruppen, die ein Gegengewicht zu vorherrschenden gesellschaftlichen Tendenzen schaffen wollen: Entwicklung zu umweltfreundlicher Ökologie und gesunder, chemiefreier Ernährung, alternative Technik, aktive Kulturarbeit; Veränderung der traditionellen Geschlechterrollen, überschaubare und sinnvolle Arbeits- und Lebensstrukturen (...) Ein Ort, an dem ein ganzheitliches Lebensmodell aufgebaut werden kann.“¹⁶⁷ In diesem Zitat aus der *fabrik*-eigenen Zeitung werden neben den sozialen auch die ökologischen, ökonomischen und emanzipatorischen Probleme angesprochen, die man aus der „kaputten Stadt“ ableitete und die man durch das Schaffen einer kleineren städtischen Einheit lösen wollte. Im kleineren, überschaubaren Maßstab sollten exemplarisch sinnvollere Lebens- und Gemeinschaftszusammenhänge geschaffen werden.

Die soziale Praxis, das aktive Handeln, und nicht eine übergeordnete Gesellschaftstheorie stand dabei im Fokus der Akteure. Mit gutem Beispiel voranzugehen, sollte das überzeugendste Argument in den Bemühungen um eine menschengerechte städtische Gemein-

¹⁶⁶ *Fabrik-Zeitung*, Nr. 6, 1985, nicht paginiert

schaft sein und die Teilhabe daran erleichtern. Die Vereinsgründer positionierten sich damit selbst innerhalb der Fortführungs- oder Verarbeitungstendenzen der 68er-Unruhen: „Anfang der 70er Jahre überlegten sich viele, wie es nach den stürmischen 60er Jahren weitergehen sollte. Manche gründeten Parteien, gingen in die Betriebe, andere auf den langen Marsch durch die Institutionen. Wieder andere bildeten eine Armee. In dieser Zeit haben wir die Kommune gegründet, um anderen das vorzuleben, worüber wir immer reden. Wir wollen durch unsere Praxis überzeugen, nicht mit großen Worten.“¹⁶⁷ In einem Piktogramm der *UFA-Fabrik* wird diese Geschäftigkeit und Aktivität auch illustriert (Abb. 40). Eine stilisierte Fabrik mit hohem Schornstein und Scheddächern wird hier mit vielen Fenstern und einem großen Tor dargestellt, womit Offenheit und Gastfreundlichkeit signalisiert werden. Auch hier stimmt das Bild der stilisierten Fabrik nicht im geringsten mit den Bauten des UFA-Geländes überein, weder eine große Produktionshalle noch ein Schornstein waren früher für das Kopieren und Synchronisieren von Filmen nötig und damit hier gar nicht existent. Unter der Fabrikdarstellung befinden sich Figuren, die die Ziele des Vereins versinnbildlichen. Das tanzende Pärchen steht für Kultur, der Fußballer für Sport und der Schmied für das Handwerk, für die die *UFA-Fabrik* der gemeinsame Ort sein soll. Die raumgreifende Gestik der Figuren, wie auch die unruhigen Linien der Zeichnung deuten auf Bewegung, Aktivität und Lebensfreude hin. Die Fabrik wird als Haus im Sinne eines „oikos“ gesehen, als eine Einheit, die alle menschliche Betätigung unter ein gemeinsames Ziel des besseren Lebens stellt.

Nach längeren Auseinandersetzungen mit den zuständigen Behörden stand das Projekt mehrfach auf der Kippe. Schließlich konnten die Betreiber jedoch so viel Öffentlichkeit herstellen, daß die Verantwortung und Entscheidungskompetenz in der bürokratischen Hierarchie immer weiter nach oben verschoben wurde, bis letztendlich der damalige Regierende Bürgermeister der Stadt Berlin Dietrich Stobbe sich persönlich über das Projekt informierte (Abb. 41). Stobbe ließ sich überzeugen, und durch seine Zustimmung entschied der Senat letztendlich positiv. Nach langwierigen Verhandlungen wurde am 15. Oktober 1979 ein dreijähriger Mietvertrag mit der Stadt abgeschlossen.¹⁶⁹

Auf dem Gelände der *UFA-Fabrik* haben sich im Verlauf der Jahre die verschiedensten Einrichtungen und Vereine etabliert: Für die kulturellen Veranstaltungen gibt es einen Kinosaal, eine Bühne und ein Zirkuszelt, die vom Verein „Internationales Kulturzentrum UFA“ geführt werden. Für die Unterbringung auswärtiger Produktionen steht ein Gästehaus zur Verfügung. Das Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum NUSZ bietet 600 bis 800 aktiven Mitgliedern Tanzstudios, Übungs- und Proberäume. In den Proberäumen trainieren unter anderem die Artisten des *ufaCircus* und der *Kindercircusschule* (Abb. 43 u. 44). Es wurden

¹⁶⁷ UFAZ, H. 22, Juni-September 1989, nicht paginiert

¹⁶⁸ Hübner, Irene, *Kulturelle Opposition*, München 1983, S. 136

¹⁶⁹ Leitner, Olaf, *West-Berlin! Die Kultur – die Szene – die Politik*, Berlin 2002, S. 293

Werkstätten eingerichtet, wie eine Tischlerei, eine Schneiderei, eine Fahrradwerkstatt, eine Werkstatt alternative Technik und eine Schlosserei. In einer *Freien Schule* lernen Grundschüler nach ihren eigenen Vorstellungen ohne feste Zensuren, festen Stundenplan und Zwänge. Auf dem *Kinderbauernhof* können diese auch bei der Aufzucht von Haustieren helfen und damit ein gewisses Naturverständnis entwickeln, das die Großstadt per se negiert. In einer eigenen Biobäckerei und einem Naturkostladen werden entsprechend naturnahe Produkte angeboten und das Modell einer alternativen Ökonomie umgesetzt (Abb. 45–47).¹⁷⁰ Unter ökologischen Gesichtspunkten wurde auch das Gelände gestaltet: Die Flachdächer einiger Gebäude wurden bepflanzt beziehungsweise extensiv begrünt, und als Lärmschutz für die umliegenden Anwohner wurden begrünte Wände aufgestellt (Abb. 48 u. 49). Mit diesem Beitrag zum Mikroklima nennt die *UFA-Fabrik* ihr Gelände auch gerne eine „grüne Oase“ in der Stadt.

Die vielfältigen Möglichkeiten zur Selbstbeteiligung und die über ein reines Kultur- und Kommunikationszentrum hinausgehende Infrastruktur sollten nach den Vorstellungen der Initiatoren den Austausch aller Bevölkerungsschichten und Professionen anregen. Durch das vielseitige Angebot sollte das verlorengegangene städtische Gemeinwesen zumindest zum Teil wiederhergestellt werden. Sehr humorvoll und selbstironisch beschreibt einer der Akteure in „Der Traum eines Fabriklers“ seine Zukunftsvision von der *UFA-Fabrik*: „Das Handwerkskollektiv ‚Brennholz‘ macht gemeinsame Kasse mit Prof. Hacketeil aus N ... Stud. rer. pol. Jörg Linkhand absolviert 8 Wochen Semesterferien im Wohnkollektiv ‚Treberhammer‘ ... Prof. Hans E. Dichter übernimmt mal die Miete für ’ne Fabriketage, in der sich ein paar Freaks um 2 Junkies kümmern; dafür kriegt er auch seine Brötchen vom Bäckerkollektiv ‚Volles Korn‘ umsonst und kann sich auch öfters mal sehen lassen ... Professor Pommerner, Stadtbauhistoriker von Ruf, rettet dem Kleinnetzwerk ‚Wildes Wohnen‘ die sanierungsgefährdete Bude mit einem astreinen Gutachten für den Senat ... was am Kamin gefeiert wird mit Wildschweinbraten, wobei die Archi-Studies aus der 1. Etage den Alten mal ganz anders kennenlernen ... Pastor Alterz lässt sein Haus vom Handwerkskollektiv ‚Goldener Boden‘ renovieren und beim anschließenden Richtfest vom Wohnkollektiv ‚Friede den Hüten, Krieg den Knöpfen‘ wieder verwüsten oder besetzen ...“¹⁷¹

Diese überspitzte Darstellung zielt vor allem auf das Baugewerbe ab, das mit den Kahl-schlagsanierungen Ende der sechziger Jahre wesentlich zur Krise der Stadt vor allem in Berlin beigetragen hat. Von der *UFA-Fabrik* erhoffte man sich unter anderem ein Umdenken in der städtebaulichen Entwicklungspolitik und eine Weiternutzung vorhandener Strukturen. Das Wort „Traum“ im Titel dieser noch wesentlich längeren, pointierten Aneinanderreihung von fast absurden Begegnungen war jedoch ein zentraler Begriff bei der *UFA-Fabrik*. Die

¹⁷⁰ URL: <http://www.ufafabrik.de>

¹⁷¹ Autorenkollektiv Berlin, *Die Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk e. V.*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 10. Jg. H. 35, 1978, S. 46

Idee einer neuen städtischen Gemeinschaft konnte, obgleich der Versuch des Vereins real war, durchaus als Traum bezeichnet werden, der noch lange auf seine Verwirklichung warten muß. Die Gewohnheiten und Beschränkungen gesellschaftlicher Konventionen aufzubrechen, wirtschaftliche und soziale Mißstände zu beheben und eine Art neuer Brüderlichkeit zu etablieren, konnte man nicht mal in fernster Zukunft als realistisch betrachten. Die hehren Ziele des Vereins waren vielleicht zu hoch gesteckt, als daß man sie anders als illusionär oder „traumhaft“ umschreiben kann. Die Aktivität der *UFA-Fabrik* sollte dennoch als konkrete Vorwegnahme und Einlösung dieses Traumes angesehen werden. Die vormalige Eigentümerin des Geländes, die Universum Film AG, wurde in den dreißiger Jahren mit ihren großen Leinwandstars wie Marlene Dietrich, Zarah Leander und Lilian Harvey vielfach als „Traumfabrik“ bezeichnet – eine euphemistische Umschreibung von einer Maschinerie für die industrielle Herstellung von Illusionen und Phantasien. Der graue Alltag der Metropolen in den Dreißigern wurde von den modernen Märchen und Heile-Welt-Geschichten in den Lichtspieltheatern aufgehellert. Die Faszination und der Glanz dieser UFA-Stars reichten noch weit in die Nachkriegszeit hinein. „Wir hatten mit der ufaGeschichte damals den Vorteil, daß jeder Journalist gleich einen schönen Titel hatte: Neues Leben in alter Traumfabrik“¹⁷², erzählt Juppy Becher in einem Interview. Die *UFA-Fabrik* wurde damit als ein Ort rezipiert, der gleichfalls einen „Traum produzierte“, als ein Gemeinwesen, das „Wünsche wahr werden ließ“. So unreal und phantastisch wie die Filme konnte man auch dieses Experiment neuen urbanen Lebens ansehen. Wie beim Piktogramm der *Fabrik* in Hamburg wären auch hier die Verwendung von Wolken in einem Logo als Sinnbild für ein fernes, vielleicht unerreichbares „jenseitiges“ Leben plausibel gewesen.

2.2 Die Krise der Stadt oder „Die Unwirtlichkeit der Städte“

Mit dem Wiederaufbau in Westdeutschland hatte sich in den fünfziger und sechziger Jahren im Bauwesen ein kategorischer Erneuerungswille etabliert, der durch Abriß und Neubau den Bestand historischer Bauten in den Städten stetig dezimiert hatte. Die Behauptung, daß im Wiederaufbau mehr Gebäude zerstört wurden als durch die Fliegerangriffe des Zweiten Weltkrieges, ist zwar nie verifiziert worden, daß sie der Wahrheit aber sehr nahe kommt, ist jedoch vielerorts am Stadtbild abzulesen. Städte wie Hannover, Düsseldorf oder Stuttgart hatten die Gelegenheit genutzt, eine großzügigere, autogerechte Verkehrsplanung umzusetzen, enge, dunkle und ohne Bäder ausgestattete Mietshäuser durch größere, moderne Wohnungsbauten zu ersetzen und mit neuen Repräsentationsbauten neue Zentren und stadtbildprägende Ensembles zu schaffen. Diese historische Chance, vermeintliche städtebauliche Fehler der Vergangenheit ausmerzen und bessere Alternativen anbieten zu können,

¹⁷² Leitner, Olaf, *West-Berlin! Die Kultur – die Szene – die Politik*, Berlin 2002, S. 291

wurde in dem Maße wahrgenommen, daß der Soziologe Hans Paul Bahrtdt in seiner Untersuchung über die moderne Großstadt bereits im Jahre 1961 daraus den Verfall der kommunalen Öffentlichkeit ableitete: „Im ganzen müssen wir also feststellen, daß die soziale Umschichtung in den Städten trotz der Vergrößerung der Städte selbst, trotz zunehmender Verstädterung der ganzen Gesellschaft zu einer Schwächung der einzelnen Stadt als eines Kristallisationszentrums für politische Öffentlichkeit geführt hat. Die Bewohnerschaft der industriellen Großstadt besteht zum überwiegenden Teil aus Menschen, die zwar Städter, aber nicht Stadtbürger sind. Das bedeutet nicht, daß sie in besonderem Maße vereinzelt sind oder der Vermassung anheimgefallen sein müssen. Sie haben oft Nachbarschaftsbeziehungen, aber diese liegen diesseits der öffentlichen Sphäre und sind deshalb auch nicht konstitutiv für eine kommunale Demokratie, die auf einer Öffentlichkeit aufbaut.“¹⁷³ Bahrtdt definiert Stadt nicht als Gegensatz von Land oder von Dorf, sondern durch den Dualismus von Privatheit und Öffentlichkeit. Die neuen städtebaulichen Strukturen hätten eine Polarisierung dieser Lebensbereiche hervorgebracht, die von Vereinsamung zur Vermassung reicht. Die Trennung zwischen Privatraum und Berufswelt werde begünstigt durch die neuen Siedlungsformen.¹⁷⁴ Die Veränderung der städtischen Strukturen wurde durch die sogenannte Stadterneuerung derart forciert, daß die Identifikation ihrer Bürger mit derselben nicht mehr gegeben war und ein öffentliches Leben im Stadtraum kaum noch stattfand.

Ursprünglich war aber das Gegenteil beabsichtigt gewesen. In Berlin beispielsweise wollte man sich unter der sozialdemokratischen Stadtregierung der verhaßten wilhelminisch-preußischen Stadt entledigen. In der Peripherie wurden Großsiedlungen errichtet wie die Siemensstadt oder das Märkische Viertel, und in den innerstädtischen Bezirken, wie im Wedding und in Kreuzberg, wurden die Mietskasernen der Kaiserzeit, selbst wenn diese noch intakt waren, abgerissen und die Quartiere mit Neubauten überplant. Die massenhafte Produktion und endlosen Reihungen und Stapelungen normierter Sozialwohnungen sollten das Versprechen einer sozialen, demokratischen und sonnigen Stadt einlösen. Das Märkische Viertel wurde dabei sogar als „gebaute Demokratie“ gepriesen.¹⁷⁵ Abriß und Neubau wurden vom Berliner Senat für Stadtentwicklung finanziell gefördert, so daß sich für die Bauindustrie die Flächensanierung als einträgliches Geschäft erwies. Die Kostenberechnungen für eine Sanierung und Modernisierung der Altbauten waren damit immer höher als die für einen Ersatzbau.¹⁷⁶ Unter der zunächst positiv klingenden Formulierung der „Stadterneuerung“ entwickelte sich eine unheilsame Praxis des Entmietens, Umsetzens, Abreißens und

¹⁷³ Bahrtdt, Hans Paul, *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*, Hamburg 1961, S. 90

¹⁷⁴ A. a. O., S. 38 f.

¹⁷⁵ Bodenschatz, Harald, *Kiezperspektive versus gesamtstädtische Perspektive*, in: *Die Materialität des Städtischen*, Basel, Boston 1987, S. 222

¹⁷⁶ Rosemann, Jürgen, *Forschungsbezogene Praxis und praxisorientierte Forschung*, in: *Stadt im Kopf. Hardt-Walther Hämer*, Berlin 2002, S. 158 ff.

Neuplanens mit verheerenden Folgen für die Stadt. Es wurde weniger erneuert als radikal ersetzt, weniger saniert als abgerissen. Mit dem Wort „Kahlschlagsanierung“ wurde diese Praxis von Kritikern bald auf den Punkt gebracht.

Diese Kahlschlagsanierung, die Großsiedlungen wie auch das Baumaterial Beton wurden zu Synonymen für Stadtzerstörung und radikalen Stadtumbau in Berlin wie auch in anderen Kernstädten der Bundesrepublik. Sie vernichteten gewachsene Kieze und Nachbarschaften und führten zu sozialer Isolation und Anonymität ihrer Bewohner. Die Planungen wurden bestimmt von einem quasi wissenschaftlichen Gestaltungsmodus, der sich auf die im dritten Reich so geschmähte Vorkriegsmoderne berief und sich damit eine unumstößliche Richtigkeit attestierte. Versorgungsradien, Infrastruktur, Abmessungen, Geschoßflächenzahlen und Wohnflächen wurden zu den Hauptparametern der utopischen Stadt.¹⁷⁷ Zonierung, Rationalisierung und Funktionalisierung bestimmten die Planungen, menschliche und soziale Gesichtspunkte wurden außer acht gelassen.

Der Psychologe Alexander Mitscherlich hat mit seinem Buch „Die Unwirtlichkeit unserer Städte“ die psychologischen Verwerfungen, die durch die neuen Stadtplanungen entstanden, bilanziert und scharf kritisiert. Mit dem Untertitel „Anstiftung zum Unfrieden“ appelliert er an die Architekten, Projektentwickler und Politiker, ihre rein funktionalistische Planungsstrategie aufzugeben und sich auf die Rekonstruktion verlorengegangener urbaner Qualitäten zu besinnen. Die auf Gewinnmaximierung abzielenden Planungen negierten die sozialen Bedürfnisse der Menschen, die Vereinheitlichung der Wohnungen die generationsspezifischen Unterschiede.¹⁷⁸ Ein zentraler Begriff in seiner Interpretation des Themas war „Heimat“, die wiederherzustellen oder zu bewahren künftiges Leitbild der Planungen sein sollte. Menschliche Nähe durch familiäre und nachbarschaftliche Zusammenhänge seien die Voraussetzung zur Identifikation mit der Stadt.¹⁷⁹

In ihrer Aufsatzsammlung „Architektur als Ideologie“¹⁸⁰ analysierten Heide Berndt, Alfred Lorenzer und Klaus Horn vom Frankfurter Sigmund-Freud-Institut die Krise der Stadt in ähnlicher Form. Sie stellten dem Aufklärungsbegriff des Rationalismus, auf den sich die Planer im Namen der Moderne beriefen, den Begriff des Zweckrationalismus entgegen.¹⁸¹ Funktionalistisches Bauen, das nur hygienische Mindestanforderungen zur Erhaltung der primären Bedürfnisse Essen, Schlafen und Bewegung erfülle, verneine die sozialpsychologische Funktion der Architektur. Das Erstarren in ästhetizistischen Idealen hätte die Planer blind für

¹⁷⁷ Berndt, Heide, *Die Natur der Stadt*, Frankfurt/Main 1978, S. 188 ff.

¹⁷⁸ Siehe Mitscherlich, Alexander, *Thesen zur Stadt der Zukunft*, Frankfurt/Main 1971

¹⁷⁹ Mitscherlich, Alexander, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt/Main 1965, S. 28 ff.

¹⁸⁰ Berndt, Heide, Alfred Lorenzer u. Klaus Horn, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt/Main 1968

¹⁸¹ Klotz, Heinrich, *Architektur und Städtebau. Die Ökonomie triumphiert*, in: *Die Sechziger*, Düsseldorf, Wien, New York 1987, S. 139

das Bedürfnis nach Gemütlichkeit, Geborgenheit, ganz allgemein nach Emotionalität der Menschen gemacht.

Dieser Kritik durch die psychologische Analyse der „kaputten Stadt“ schließen sich andere Autoren durch eine bildliche Bestandsaufnahme an. Mit nüchternen Aufnahmen von kahlen Gebäuden und gespenstisch leeren städtischen Situationen, von einsamen, sich darin verlierenden Bewohnern und Passanten, von breiten Straßen, Hochtrassen, Stadtautobahnen, riesigen Parkplätzen und Unorten unter Brücken und Überführungen, mit Bildern von Rudimenten zurückgedrängter, fast vollständig eliminierter Natur und Photographien von harten und kalten Materialien, von kahlen, ungestalteten Oberflächen und Fassaden versuchten diese Autoren die Kritik an den neuen Städten zu illustrieren. Besonders beliebt waren darin Gegenüberstellungen von Vorher- und Nachher-Photographien, die konkret zeigten, welche Verluste durch die „Sanierungen“ entstanden waren. Als bekannte Beispiele seien die Bände „Bauen als Umweltzerstörung. Alarmbilder einer Un-Architektur der Gegenwart“ von Rolf Keller¹⁸² und „Umwelt Stadt“ von Ulrich Conrads¹⁸³ genannt, die mit ihren oftmals suggestiven Bildzusammenstellungen eine sehr düstere Bilanz des neueren Städtebaus zogen. Letzterer hatte bereits 1965 in einer Art Manifest verkündet: „Die materielle Unbewohnbarkeit der Elendsviertel ist der moralischen Unbewohnbarkeit der funktionellen, nützlichen Architektur vorzuziehen.“¹⁸⁴

Die Schlagworte von der „Krise der Stadt“, der „Unwirtlichkeit unserer Städte“, der „kaputten Stadt“ und Begriffe wie „Betonwüsten“, „Arbeitersilos“, „Stadtzerstörung“ und „Kahlschlagsanierung“ sind beredte Beispiele für die verfehlte Städtebaupolitik der letzten Jahrzehnte. Die Planungskonzeptionen waren sowohl durch die aufgeführte Kritik und Diskussion als auch durch die Formierung von Widerstand durch Bürgerinitiativen, Mieterproteste und auch gewaltsame Ausschreitungen in eine Sackgasse geraten, neue Handlungsmodelle und Planungsrichtlinien waren dringend gefordert.

Die alarmierende Situation wurde auch vom Deutschen Städtetag erkannt, der in den frühen siebziger Jahren seine Jahrestagungen unter appellartigen Schlagworten veranstaltete. Unter dem dringlichen Hilferuf „Rettet unsere Städte jetzt!“ wurde auf der Tagung des Jahres 1971 das Problem zunächst analysiert. Die Arbeitskreise auf den Hauptversammlungen wurden dialektisch gestaltet mit Anklägern und Verteidigern. So prangerte beispielsweise Dr. Hermann Funke aus Hamburg gegenüber dem Stadtbaurat der Stadt Hannover Rudolf Hillebrecht die Praxis der Stadtplanung, die Wissenschaft des Städtebaus und die Politik

¹⁸² Keller, Rolf, *Bauen als Umweltzerstörung. Alarmbilder einer Un-Architektur der Gegenwart*, Zürich 1973

¹⁸³ Conrads, Ulrich, *Umwelt Stadt. Argumente und Lehrbeispiele für eine humane Architektur*, München, Gütersloh, Wien 1973

¹⁸⁴ Zitiert nach Mitscherlich, Alexander, *Thesen zur Stadt*, Frankfurt/Main 1971, S. 31

der Städte als Hauptursachen für eine verfehlte Stadtentwicklung an.¹⁸⁵ Die bis dahin unbestrittenen Fortschritte im Städtebau wurden grundlegend in Frage gestellt. Der folgende Städtetag im Jahr 1973 stand unter dem Motto „Wege zur menschlichen Stadt“ statt und formulierte in einer EntschlieÙung der Hauptversammlung Eckpunkte für eine Vermenschlichung der Städte. Demnach sollten die wirtschaftlichen Leistungen der Zielsetzung der menschlichen Stadt untergeordnet und die geistige und kulturelle Entfaltung der Menschen ermöglicht werden. Damit wurde der Kultur in der Stadtentwicklung eine tragende Rolle zuerkannt: „Voraussetzung für die Entfaltung des Menschen in der Stadt ist die Schaffung einer Umgebung, die durch Proportion und Grundstruktur die Phantasie anregt und gleichzeitig die Identifikation der Bewohner mit ihrer Stadt gewährleistet. Es geht um die Gestaltung eines Stadtraumes, der die Polarität des menschlichen Lebens zwischen privater und öffentlicher Sphäre berücksichtigt. Die Stadt muß als ein Ort begriffen und konzipiert werden, der Sozialisation, Kommunikation und Kreativität ermöglicht. Kultur in der Stadt bedeutet daher, die Kommunikation zu fördern und damit der Vereinzelung entgegenzuwirken, Spielräume zu schaffen und damit ein Gegengewicht gegen die Zwänge des heutigen Lebens zu setzen, die Reflexion herauszufordern und damit bloÙe Anpassung und oberflächliche Ablenkung zu überwinden.“¹⁸⁶ Kultur wird damit zu einem unverzichtbaren Element der Stadtentwicklung, womit auch explizit neue Formen der Kulturarbeit wie Straßenkunst, Straßenfeste und Kommunikationszentren gefordert wurden.¹⁸⁷

Einen wesentlichen Beitrag zu einer neuen Planungskultur leistete der Berliner Architekt Hardt-Waltherr Hämer, der in den siebziger Jahren den Begriff der „behutsamen Stadterneuerung“ entwickelt und geprägt hatte. Nachdem große Teile des Stadtteils Wedding nach der Auffassung des Senats „erfolgreich flächensaniert“ worden waren, wurde 1975 in der Nähe des Charlottenburger Schlosses das Sanierungsgebiet Klausener Platz ausgewiesen und Hämer mit der Planung des Blocks 118 betraut. Statt die Altbauten wie bisher üblich abzureiÙen, modernisierte er die Wohnungen und verband die vielen Innenhöfe des Quartiers zu einem gemeinsamen Hof. Selbst die Seitenflügel und Hinterhäuser wurden belassen. Das Team um Hämer besuchte die Bewohner und fragte nach deren Bedürfnissen und Vorstellungen einer besseren Wohnung, wobei sich herausstellte, daÙ fast alle in ihrer Wohnung und ihrem Umfeld bleiben wollten, auch wenn das durch die Sanierung teurer werden würde. Die Beteiligten kamen für sich zu der Unterscheidung zwischen sozialer Stadt (*civitas*) und gebauter Stadt (*urbs*), womit auch die Diskrepanz zwischen den Begriffen des Bauapparates

¹⁸⁵ „*Rettet unsere Städte jetzt!*“ (= Neue Schriften des Deutschen Städtetages, H. 28), Köln 1971, S. 105 ff.

¹⁸⁶ *Wege zur menschlichen Stadt* (= Neue Schriften des Deutschen Städtetages, H. 29), Köln 1973, S. 98

¹⁸⁷ A. a. O., S. 94

und denen der Bürger zu Ausdruck kommt.¹⁸⁸ Allerdings konnten nicht so viele Mittel eingespart werden, wie vorgesehen, und damit schien diese „behutsame Stadterneuerung“ zunächst gescheitert. Die Bauunternehmer schienen in ihrer kostengünstigen Praxis des Abreißens und Neubauens bestätigt. Mit den Ergebnissen einer Forschungsstudie in einem akademischen Rahmen konnte Hämer jedoch nachweisen, daß es die Subventionspolitik der Stadt sei, die eine Sanierung der Altbauten weniger rentabel machte als Abriß und Neubau. Die Förderungen dafür seien so hoch, daß eine behutsame Sanierung finanziell faktisch bestraft würde. Wollte man gründerzeitliche Bauten erhalten und sanieren, mußten sich die Förderungsrichtlinien der Baubehörden ändern. In den folgenden Jahren stellte sich daraufhin bei den zuständigen Behörden auch tatsächlich ein Umdenken ein und in den folgenden Jahren wurden die Fördergelder nach anderen Kriterien vergeben.

Bereits 1973 war vom Berliner Senat die Idee für eine Internationale Bauausstellung (IBA) entwickelt worden, die sich im Jahr 1978 konkretisierte. Mit dieser Bauausstellung sollte eine neue Strategie der Berliner Stadtentwicklung anhand einiger Projekte exemplarisch durchgeführt werden. Stadtbrachen, die noch von Kriegsverlusten herrührten, sollten mit der sogenannten „Neubau-IBA“ überplant werden. Hierfür wurde dem Berliner Architekten Josef Paul Kleihues die Leitung übertragen. Das von ihm formulierte Ziel der „kritischen Rekonstruktion“ basierte auf der Auseinandersetzung mit den für Berlin typischen städtebaulichen Strukturen und Typologien. Hardt-Waltherr Hämer wurde mit seiner Konzeption der „behutsamen Stadterneuerung“ mit der „Altbau-IBA“ betraut, die in den Krisengebieten Kreuzberg – Luisenstadt und SO 36 (gemeint ist damit der Postzustellbezirk Nr. 36, Süd-Ost) wirken sollte.¹⁸⁹ Hierfür wurden zwölf Grundsätze formuliert, die von den politischen Gremien auch beschlossen und damit für die Bauausstellung, die erst 1987 stattfand, verbindlich wurden. Demnach sollte die Erneuerung in enger Abstimmung mit den Bewohnern und Gewerbetreibenden – substanzerhaltend – realisiert werden, die Eigenart Kreuzbergs sollte erhalten bleiben, durch behutsame Änderung von Grundrissen sollten auch neue Wohnformen ermöglicht und die bauliche Situation sollte durch wenige Abrisse, Begrünungen im Blockinneren und Gestaltung der Fassaden verbessert werden.

Eine Infrastrukturmaßnahme im Sanierungsgebiet SO 36 war die Einrichtung des Kinder- und Nachbarschaftszentrums *Regenbogenfabrik* in einem kleinen Fabrikgebäude im Innenhof eines Blocks in der Lausitzer Straße (Abb. 50). Die Fabrik und 95 Wohnungen sollten ursprünglich einem sozialen Wohnungsbauprojekt mit nur 22 Wohnungen weichen. Nach einem Gutachten der „Altbau-IBA“ zur städtebaulichen, sozialen, infrastrukturellen und bautechnischen Situation wurde jedoch ein Erhaltungskonzept vorgeschlagen. Das Konzept für die *Regenbogenfabrik* sah eine enge Verknüpfung von Kinderbetreuung, Kulturangebot und

¹⁸⁸ Schilling, Rudolf, *Behutsame Stadterneuerung*, in: *Stadt im Kopf. Hardt-Waltherr Hämer*, Berlin 2002, S. 185

¹⁸⁹ A. a. O., S. 186 ff.

Nachbarschaftshilfe vor. Die zahlreichen Veranstaltungen mit Kino-, Theater- und Musikaufführungen haben den Bedarf nach einem solchen Zentrum nachhaltig bestätigt. Werkstätten und Proberäume kamen im Verlauf der Jahre hinzu.¹⁹⁰ Die *Regenbogenfabrik* hatte sich schnell als Veranstaltungs- und Versammlungsort etabliert und verstärkte nachbarschaftliches Zusammengehörigkeitsgefühl (Abb. 51 u. 52). Aus denkmalpflegerischer Sicht war die kleine Fabrik nicht unbedingt erhaltenswert, ihre Nachnutzung jedoch trug zur Identifikation der Anwohner mit ihrem Quartier bei. Als zweigeschossiger, winkelförmiger Bau verfügte die Fabrik über eine Proportion und Grundstruktur, die diesem gemeinschaftsstiftenden Gefühl zuarbeitete, wie das im Zuge der „Wege zur menschlichen Stadt“ für solche Zentren empfohlen worden war.¹⁹¹ Durch die Bepflanzung des Vorplatzes und die Einrichtung eines Kinderspielplatzes konnte die Regenbogenfabrik auch tagsüber von Familien genutzt werden. Von den Initiatoren wurden die unterschiedlichen Aufgaben der Fabrik innerhalb des Quartiers als „Kinderbereich“, „Kulturbereich“ und „Nachbarschaftsbereich“ definiert, womit gleichfalls der umfassende, bürgerschaftliche Anspruch zum Ausdruck kam.¹⁹² Die regelmäßige Veranstaltung von Konzerten – unter anderem die Reihe „Jazz in the Ghetto“ – hat die *Regenbogenfabrik* auch in ganz Berlin bekannt gemacht.¹⁹³ Die über zwanzig Jahre währende Geschichte dieses Nachbarschaftszentrums hat mittlerweile eine ganz Generation von Besuchern hervorgebracht und kann damit für diesen Stadtteil als identitätsbildend beschrieben werden.

2.3 Besetzung, Instandsetzung und Umnutzung

Die *Regenbogenfabrik* ist ein Beispiel für die nicht selten von offizieller Seite ausgehenden Initiativen, einen Ort kultureller Kommunikation zu schaffen. Einige Kommunen hatten freien, unabhängigen Akteuren vorgegriffen und Kultur- und Kommunikationszentrum in ehemals städtischen Gebäudekomplexen, oftmals Feuerwachen oder Bauten der Wasserversorgung, die durch technisch notwendig gewordenen Ersatzneubauten frei geworden waren, eingerichtet. Beispiele hierfür wären die *Alte Feuerwache* in Mannheim, die *Pumpe* in Kiel, die *Ravensberger Spinnerei* in Bielefeld oder das *Pumpwerk* in Wilhelmshaven. Auffällig ist dabei, daß solche Initiativen ausschließlich von SPD-regierten Kommunen ausgingen. Die Kommunen traten dabei nur indirekt als Betreiber auf, da für die soziokulturellen Zentren Vereine gegründet oder gesucht wurden, wie bei der *Pumpe* in Kiel, wofür das Kunstamt der

¹⁹⁰ *Umnutzungen von Fabriken*, Dortmund 1984, S. 163

¹⁹¹ Sauberzweig, Dieter, *Die menschliche Stadt als kulturpolitische Aufgabe*, in: *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, München 1974, S. 122

¹⁹² Kouvelis, Kostas, *Zwischen Sonne und Regen. Das Nachbarschaftszentrum „Regenbogenfabrik“*, in: *Arch+*, 24. Jg. H. 66, 1982, S. 61

¹⁹³ Herzfeld, Isabel, *Wer nur was von Musik versteht, versteht auch davon nichts. Musik in Kreuzberg – im Schatten der Mauer grenzenlos*, in: *Kreuzberg – Prenzlauer Berg. Annähernd alles über Kultur*, Berlin 1990, S. 34 u. 130

Stadt mehrere Vereine zu Gesprächen einlud, einen Arbeitskreis einrichtete, um schließlich einen Trägerverein „Pumpe“ zu gründen.¹⁹⁴ Die Kommunen richteten Planstellen wie städtische Kulturpfleger, Kunstpädagogen, Sozialarbeiter usw. ein und gaben darüber hinaus jährliche Zuschüsse im städtischen Haushalt für Produktionskosten, Gastspiele, Künstlerhonorare usw. frei.

Wesentlich häufiger waren jedoch Vereine, die aus Bürgerinitiativen hervorgingen, die um die Erhaltung eines bestimmten Gebäudes oder Fabrikkomplexes kämpften. Kurzfristig taten sich betroffene Anwohner gegen Abrißpläne zusammen, um spezifische stadträumliche und kunsthistorische Qualitäten eines Industriebaus zu erhalten und damit die Identität ihres Quartiers oder Stadtteils zu wahren. Dabei hatten engagierte Bürger nicht nur gegen die Verwertungs- und Wertschöpfungsinteressen der Bauindustrie anzukämpfen, sondern mußten oftmals überhaupt erst ein öffentliches Bewußtsein für den historischen Wert der Gebäude herstellen. Architekturhistorische Bedeutung und ästhetische Kategorien für ausgediente Profanbauten in Anschlag zu bringen, erschien den zuständigen Technokraten in den städtischen Administrationen meist überzogen und vollkommen unverständlich. Die Diskussionen um deren Wertigkeit gestalteten sich schwierig, da von völlig unterschiedlichen Interessen für die Allgemeinheit ausgegangen wurde. In den Argumentationen kam es daher zu einer glücklichen Überschneidung der Interessen von freien Bürgern und Vertretern der Denkmalpflege. Das Einrichten eines soziokulturellen Zentrums war aus Sicht der Denkmalpflege durchaus eine geeignete Strategie zur Weiternutzung und Instandhaltung erhaltenswerter Bausubstanz. Schon seit Jahren wollten die Denkmalpfleger die Industriedenkmalpflege in einen erweiterten Denkmalbegriff integrieren, was jedoch ohne ein allgemeines öffentliches Interesse nur schwer umzusetzen war.¹⁹⁵ Die Bürgerinitiativen lieferten dieser definitorischen Erweiterung durch ihre Proteste wichtige Argumente. Wo sich breiter Widerstand gegen einen Abriß formierte, konnten die Denkmalpfleger auf ein allgemeines Interesse an einem Gebäude verweisen, das kostspielige Unterhaltungsmaßnahmen legitimierte. Wie schwer dieser Interessenabgleich mancherorts war, belegt der Kampf um die *Ravensberger Spinnerei* in Bielefeld. Der Widerstand gegen den Abriß zugunsten einer neuen Verkehrsplanung artikuliert sich bereits im Jahre 1972¹⁹⁶, und obwohl die architekturgeschichtliche Bedeutung dieses aufwendigen Fabrikbaus im Stil der Tudorgotik kaum zu negieren war (Abb. 2), dauerte es 14 Jahre, bis die Stadt eine Umnutzung als Museum, Volkshochschule und Bibliothek vornahm und das Gebäude damit langfristig gesichert war.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Huebner, Irene, *Kurzdarstellung soziokultureller Zentren in der Bundesrepublik*, in: *Kultur aktiv in alten Gebäuden*, Berlin 1979, S. 81 ff.

¹⁹⁵ Kierdorf, Alexander, u. Uta Hassler, *Denkmale des Industriezeitalters*, Dortmund 2000, S. 197

¹⁹⁶ Günter, Roland, u. Klaus Weber, *Fabrikschloß als Kommunikationszentrum*, in: *Bauwelt*, 63. Jg. H. 36, 1972, S. 1400 ff.

¹⁹⁷ Föhl, Axel, *Bauten der Industrie und Technik*, Bonn o. J., S. 142

Im Interesse des Stadtteils formierte sich beispielsweise auch in Köln der Widerstand gegen Neubaupläne der Stadt. Auf dem Gelände einer alten Feuerwache sollte ein Zentralbad mit 50-Meter-Becken und 1.000 Tribünenplätzen entstehen. Die „Bürgerinitiative Nördliche Altstadt“ BINA, die sich seit Jahren um die Verbesserung der Wohnverhältnisse und sozialen Infrastruktur einsetzte, sah in diesem Bau einen künftigen Fremdkörper und keine Einrichtung für den Stadtteil.¹⁹⁸ Zudem wollte man den Feuerwachenkomplex erhalten und darin ein Bürgerzentrum einrichten. Zu diesem Zwecke wurde 1977 der Trägerverein „Bürgerzentrum Alte Feuerwache“ BAF gegründet, der hierfür eine Konzeption ausarbeitete und den Protest gegen den Abriß vorantrieb. Auf einem Flugblatt des BAF wird die Feuerwache als technisches Denkmal definiert und auf dessen zentrale Funktion innerhalb des Dreikönigsviertels verwiesen (Abb. 53). Mit Fotografien von architektonischen Details wird auf die Formensprache der Neo-Renaissance aufmerksam gemacht und mit einigen Eckdaten auf die lange Geschichte des Bauwerks und seine zentrale Funktion innerhalb der Stadt in Erinnerung gebracht. Unabhängig von einer angestrebten soziokulturellen Nutzung wurde damit versichert, daß der Gebäudekomplex der Feuerwache auch einen Wert in sich selbst trägt: zum einen unter architekturhistorischen Gesichtspunkten zum anderen unter städtebaulichen Aspekten für die nördliche Altstadt Kölns. Die praktische Nutzung offerierte der Stadt eine Möglichkeit, das Gebäude nicht nur als Denkmal zu erhalten, sondern zugleich auch den Bedarf an kultureller Arbeit und Kommunikation im Stadtteil zu decken. Tatsächlich hob die Stadt einige Monate später den Abrißbeschluß auf und entschied sich für eine mittelfristige Umnutzung der Feuerwache für „bürgerliche Aktivitäten“. 1986 wurde die Trägerschaft dann endlich dem Verein BAF übertragen und der Plan für den Neubau eines Zentral- oder Bezirksbades ganz aufgegeben. In der Selbstdarstellung des *Bürgerzentrums Alte Feuerwache* wird immer noch der Bezug zum Stadtviertel betont: „Die *Alte Feuerwache* nimmt Impulse des Stadtteils auf und wirkt umgekehrt in den Stadtteil hinein, sie gibt Anstöße zur Entwicklung und Belebung der Stadtteilkultur. So hat sich die *Alte Feuerwache* zu einem kulturellen und sozialen Raum entwickelt, der aus Köln nicht mehr wegzudenken ist.“¹⁹⁹ Mit der Kulturarbeit in der *Alten Feuerwache* war nicht nur die freie Entfaltung der Persönlichkeit und die kreative Betätigung intendiert, sondern auch die Bewahrung oder vielmehr Stärkung des städtischen Gemeinwesens, der Civitas. Das Projekt wollte mit seinem Angebot die unterschiedlichsten Interessengruppen ansprechen, ein Gemeinschaftsgefühl für die Bewohner der nördlichen Altstadt sowie für ganz Köln zu etablieren.

Für die Wiederbelebung eines Gemeinschaftsgefühls innerhalb des Viertels war der Innenhof, der durch die Gebäude der Feuerwache gebildet wird, von Vorteil. Die etwa 5.000 Quadratmeter große Hoffläche erfüllt die Funktion eines städtischen Platzes, der darüber hinaus vom Verkehr auf der Straße abgeschildert ist. Auf dieser vormaligen Verkehrsfläche für

¹⁹⁸ Hübner, Irene, *Kulturelle Opposition*, München 1983, S. 31

die Einsatzwagen und Pumpen veranstaltete die Bürgerinitiative Feste für das Stadtviertel, die sogenannten „Veedelsfeste“. Der Platz, der für den Unterhalt des Feuerwehrfuhrparks nötig war, wandelte sich damit zu einem öffentlichen oder zumindest halböffentlichen Raum. Die vorher introvertierte und abgeschlossene Anlage wurde damit für die Bürger weitestgehend zugänglich gemacht, die zu technischen Zwecken genutzte Fläche wurde zu einem Versammlungsraum transformiert. Die zentrale Lage, die früher durch möglichst kurze Rettungswege von der Wache zu allen Punkten in der Stadt genau abgezirkelt war, war umgekehrt von großem Vorteil, wenn aus allen Quartieren die Besucher zur Feuerwache kommen sollten. Wenn die Feuerwache vorher den Mittelpunkt einer sternförmigen Figur markierte, die von innen nach außen strahlt, so stellt sie nun das Zentrum einer gegenläufigen Figur dar, die wie ein Trichter alles im Umkreis förmlich einsaugt. Im Verlauf der Jahre wurde der Innenhof mit über 20 Bäumen begrünt, und an den Hof anschließende Brandwände wurden mit Wandgemälden gestaltet, die über die Mauern und niedrigeren Gebäude der Feuerwache in den Stadtraum hineinwirkten. Da die umliegenden Stadtteile Agnesviertel, Eigelstein und Ursulaviertel über wenige Grünflächen verfügten, erfreute sich dieser umgestaltete, verkehrsfreie Hof großer Beliebtheit.

Um diesen neuen städtischen Platz gruppieren sich dann in den verschiedenen Gebäuden, wie Mannschaftshaus, Funkleitzentrale oder Steigeturm, die unterschiedlichen Gruppen, Vereine und Initiativen, so daß der Eindruck einer Piazza bestand, die als eine Art Bühne für das städtische Leben fungiert. Dieses Bild entsteht unter anderem auch dadurch, daß alle Türen zum Hof orientiert sind, was ursprünglich den kurzen Wegen im Falle eines Löscheinsatzes geschuldet war. Der alte Steigeturm, der zum Aufhängen und Trocknen der Wasserschläuche diente, erinnert nun an einen Rathaus- oder Kirchturm, der den Platz überragt. Wenn sich die Höhe des Turms vorher aus der Länge der Wasserschläuche ableitete, so entsteht jetzt der Eindruck, er sei als Zeichen im Stadtraum konzipiert worden. Die vormals funktionalen Zwecken dienende Architektur wurde durch die soziokulturelle Nutzung zu einem Ort für das Gemeinwesen im Viertel im Sinne einer Civitas. Mit den hier stattfindenden Veedelsfesten werden sich die Bewohner des Stadtviertels erst ihrer Gemeinsamkeit bewußt. Einzig das Motiv der Sicherheit scheint bei beiden Nutzungen plausibel. Der abgeschlossene und ringsum verbaute Innenhof durfte bei der Feuerwehr aus Sicherheitsgründen nicht öffentlich zugänglich oder befahrbar sein. Als soziokulturelles Zentrum schützt er die Besucher zum einen vor dem Verkehr und dessen Lärm und zum anderen schützt oder bewahrt er gleichermaßen die sich dort versammelnde bürgerliche Gemeinschaft. Die Bürger schätzen die *Alte Feuerwache* nach wie vor als Treff- und Versammlungspunkt, wie das in vielen Einträgen auf der Webseite zum 25-jährigen Jubiläum nachzulesen ist.²⁰⁰

¹⁹⁹ URL: <http://www.altefeuerwachekoeln.de>

²⁰⁰ URL: <http://www.altefeuerwachekoeln.de/25jahre.html>

Die Entstehungsgeschichte der *Alten Feuerwache* ist vor allem ein Beispiel für einen demokratischen Diskurs, der eine glückliche Einigung zwischen den Interessen der Stadt beziehungsweise der Administration und denen der Stadtteilbewohner ermöglichte. Der Initiative gelang es, ihr bürgerschaftliches Engagement gegenüber den Behörden plausibel zu machen und ausreichend Öffentlichkeit für eine alternative Nutzung zu mobilisieren. Auch die „friedliche Inbetriebnahme“ des UFA-Geländes verlief kampfflos. Juppy Becher erzählt von dieser untypischen Besetzung in einem Interview: „Unsere ‚Barrikade‘ am Anfang der Besetzung war keine Mauer mit Stacheldraht, sondern das Tor weit auf und ein Transparent ‚Herzlich willkommen!‘ Das ist ja gar keine richtige Besetzung, haben uns die Politiker fast zum Vorwurf gemacht, wo ist denn hier die Barrikade? So was hatte anscheinend vorher noch nie jemand so gemacht. Darauf haben wir gesagt, wir machen doch extra diese Action und das Tor weit auf, damit Ihr mal hinguckt. Unseren Antrag könnt Ihr sehen, riechen, schmecken, hören und fühlen, habt Ihr jemals einen besseren Antrag gekriegt? Bisher verschwanden unsere Anträge immer in Schubladen und Papierkörben. Das war nun nicht mehr möglich. Wir wußten auch, wenn du in Deutschland zu dieser Zeit, Ende der 70er Jahre, etwas Neues anfängst, und die Regierung kennt das nicht, dann wird erst mal draufgehauen, daß nichts mehr übrigbleibt, bevor man mal guckt, was draus geworden wäre. (...) Dann sind wir mit Sack und Pack am 9. Juni 1979 auf unübliche Weise in die ufa gezogen. Unser Motto war: ‚In einer Stunde der Tat steckt mehr Wirklichkeit als in dem Gerede von Jahren.‘“²⁰¹

Oftmals kam es jedoch zu komplizierten rechtlichen Auseinandersetzungen zwischen den Initiatoren einer Kulturfabrik, der Kommune und dem Eigentümer. Gegenüber konkreten Kauf- und Verwertungsinteressen waren umständliche Umnutzungsmodelle, bei denen die Stadt die Überlassungs- und Nutzungsrechte, Vermietung und Beteiligung zu regeln hatte, bei den Kommunalbehörden wenig beliebt. Zudem erschienen den Beamten die Ambitionen solcher Bürgerinitiativen relativ kurzlebige Einzelinteressen, die langfristige Verträge und rechtliche Absicherungsvorgänge kaum rechtfertigten. Entsprechend lange hatten manche Initiativen für ihre Interessen zu kämpfen. Die „Interessengemeinschaft Fabrikumnutzung Werner & Ehlers“ in Hannover hatte sich, ähnlich wie die *Alte Feuerwache* gegen das Zentralbad, gegen die Pläne von Investoren, ein zwölfgeschossiges Hochhaus auf dem gleichnamigen Werksgelände zu bauen, das sogar noch unter dem programmatischen Namen „Eldorado“ entwickelt worden war, durchzusetzen. Doch selbst nach jahrelanger erfolgreicher Nutzung mußte sich die Initiative gegen eine Zwangsverwaltung und gegen Räumungsklagen seitens des Eigentümers wehren (Abb. 54).²⁰² Solche Projekte wurden schnell zu kommunalpolitischen Wahlkampfthemen, die die jeweiligen Vereine und Initiativen zwischen die

²⁰¹ Leitner, Olaf, *West-Berlin! Die Kultur – die Szene – die Politik*, Berlin 2002, S. 292

²⁰² Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen*, Hannover 1994, S. 55

Machtinteressen der Parteien brachte. Parteipolitische Interessen überlagerten die Entscheidungsprozesse erheblich.

Das Gewinnstreben der Grundstücksspekulanten und der Bauindustrie im Zusammenhang mit einer verfehlten Wohnungsbaupolitik hatte vielerorts zu heftigen Konflikten und Auseinandersetzungen geführt. Mietwucher, Entmietungen, Umsetzung, gewollter Leerstand und bewußte Vernachlässigung waren gängige Mittel, um Abriß und Neubau im großen Maßstab vorzubereiten. Die Rücksichtslosigkeit in diesem Vorgehen schien vielen nicht mehr mit legalen, sondern nur noch mit gewaltsamen Mitteln zu durchbrechen zu sein. Hausbesetzungen waren seit dem Ende der siebziger Jahre eine Strategie, um dem Abbruch von historischen Gebäuden und ganzen Stadtteilen zu begegnen. Von öffentlicher Hand wurden die Hausbesetzungen mit Räumungskommandos und Verhaftungen beantwortet, es kam zu Krawallen, Demonstrationen und Straßenschlachten. Rechtlich gesehen waren Besetzungen zwar illegal, durch die zum Teil offensichtlichen Überschneidungen der Interessen von Vertretern der Kommunen und von Bauunternehmern stellte sich den Besetzern ihr Handeln als durchaus legitim dar. In den frühen achtziger Jahren gab es viele Hausbesetzerszenen, wie in Frankfurt, Hamburg oder Westberlin. Diese von Gewalt begleiteten Proteste waren der Hintergrund, vor dem sich auch andere Zentrumsgründungen abspielten.

Ein Beispiel für das Scheitern einer Initiative stellt die „Bürgerinitiative Südliche Altstadt“ BISA in Köln dar, die versuchte, die Gebäude der früheren Schokoladenfabrik Stollwerck zu erhalten. Das Stollwerck-Gelände sollte neu entwickelt werden, was zu Protesten sowohl gegen den Abriß als auch gegen die Praxis der offensichtlichen Vorteilsnahme durch die Stadt und der Grundstücksspekulanten führte.²⁰³ Die Bürgerinitiative hatte sich unter dem Planungsziel „Wohnen im Stollwerck“ formiert und entschied sich, nachdem der Abriß bereits genehmigt worden war, auf einer Versammlung für den Bau einer Musterwohnung in einer Fabrikhalle auf dem Gelände. Mit dem Bau dieser Musterwohnung, der in den Augen einer der Initiatoren als eine Art „Fest der Arbeit“ geschildert wird, begann die Besetzung des Werks. Die Pläne zu dem Wohnprojekt entsprangen jedoch nicht dem Eigeninteresse weniger, sondern sollten ein neues Wohnmodell für Familien im Kiez sein. Der Grundriß der Wohnung richtete sich nach den Bedürfnissen der Betroffenen im südlichen Altstadtviertel. Darüber hinaus zielte das Engagement auf die Bewahrung dieses Ortes als kollektives Gedächtnis. Zu den Veranstaltungen, die auf dem Gelände stattfanden, kamen Tausende, das Geld für die Materialien und die Unterhaltung der provisorisch eingerichteten „Volksküche“ kam aus Spenden der Besucher zusammen. Bei Verhandlungen mit der Stadt demonstrierten Hunderte mit Spruchbändern mit der Aufschrift „Wir Bürger woll’n die Wohnung seh’n. Warum läßt die Stadt uns draußen steh’n?“²⁰⁴

²⁰³ Stegers, Rudolf, *Kraftwerk Lustwerk Stollwerck. Eine kölnische Geschichte 1980–1987*, in: *Glück Stadt Raum in Europa 1945 bis 2000*, Basel, Berlin, Boston 2002, S. 56 ff.

²⁰⁴ A. a. O., S. 57

An der Solidarität und der großen Resonanz bei den Bewohnern der südlichen Altstadt läßt sich die extreme Divergenz zwischen den Interessen der Bürgerschaft und den Organen der Stadtverwaltung ablesen. Hier kann man eine gleichfalls eine Unterscheidung zwischen dem Begriff der Stadt als Bürgerschaft und der Stadt als Verwaltungsapparat vornehmen. Den Entscheidungsträgern bei der Stadtverwaltung schienen wirtschaftliche Verwertungsinteressen für die Entwicklung der Stadt als baulicher Umwelt wichtiger als die Erhaltung vorhandener sozialer Strukturen, die um den ehemaligen Industriestandort vorhanden waren. Die zweifelhaften Verflechtungen zwischen den Vertretern der Stadt und der privaten Bauwirtschaft ließen daher bei den Besetzern auch den Wunsch nach einem „Leben ohne Herrschaft“ aufkommen. Dem fast sprichwörtlich gewordenen „kölschen Klüngel“ aus Kommunalpolitikern und Privatunternehmern wollte man das Selbstverständnis einer freien, eigenständigen Bürgerschaft entgegensetzen, was sich beispielsweise in dem Stabreim „Stollwerck, Bollwerk, unser Werk“ äußert. Die Stadtverwaltung schien zum Selbstzweck verkommen, so daß die bürgerlichen Belange und Bedürfnisse auf anderem Weg artikuliert werden mußten. Trotz, Entschlossenheit und solidarische Einheit zu demonstrieren, war daher geboten. Gegenüber den eilig anberaumten Abrißarbeiten der Besitzer, mit denen mit Gewalt Fakten geschaffen werden sollten, schien Besetzung eine adäquate Maßnahme (Abb. 55–57). Die Eskalation war wohl beiderseits einkalkuliert, von der einen Seite, um die Besetzer als illegale Gewalttäter bloßzustellen, auf der anderen Seite, um die Rücksichtslosigkeit und Repression des „Apparates“ offenzulegen.

Im ältesten Teil des Stollwerck-Geländes wurde das *Autonome Kulturzentrum* eingerichtet, das von den Vereinen „Palazzo Schoko“ und „Regenbogenhaus“ bespielt wurde. Dieser Bereich des Areals blieb zunächst erhalten, während die Hallen für das Wohnprojekt von der Polizei geräumt und abgerissen wurden. Sieben Jahre später, 1987, wurde auch der Rest des Stollwerck-Geländes abgetragen (Abb. 58). Der Abriß wurde begleitet von der letzten Kulturveranstaltung „Fanale Finale“, die an vielen Stellen des Stadtteils stattfanden. In einer Mischung aus „Karneval und Fronleichnam, aus Leben, Sterben und Feiern“ nahmen die Betroffenen weniger Abschied von den Gebäuden, sondern von ihrer Utopie, die sie den Vertretern der Stadt entgegengestellt hatten: „Ihr Väter! Morgen werdet ihr gewesen sein! Morgen wird die Geschichte umgeschrieben! Sie wird nicht mehr die eure sein!“²⁰⁵ Enttäuschend war für die Besetzer vielleicht weniger, daß die Gebäude abgerissen wurden, als vielmehr die Tatsache daß das gemeinschaftliche Engagement für den Kiez und die künstlerische Arbeit mißachtet und zerstört wurden. Dieses Beispiel zeigt, wie schwer häufig die Interessen der Stadtverwaltungen und der Bürgerinitiativen, die beide mit dem Wohl der Allgemeinheit argumentierten, miteinander vereinbar waren.

²⁰⁵ A. a. O., S. 61

2.4 Neue Urbanität, Selbstverortung im städtischen Leben

Die Beispiele aus Berlin und Köln stehen exemplarisch für viele andere Nachbarschaften, die sich erst angesichts der Abriß- und Neuentwicklungspläne als städtische Gemeinschaft begriffen und diese dadurch gefährdet sahen. Ehemalige Fabrikgebäude waren dabei oftmals die Kristallisationspunkte, an denen sich der Widerstand festmachte und an dem Modelle einer alternativen Nutzung vorgelebt wurden. Leerstehende Industriebauten mit ihren Zerfallserscheinungen wie zerbrochenen Fensterscheiben und wucherndem Wildwuchs konnte man als Zeugnisse der „kaputten Stadt“ interpretieren. Das Erlöschen der jeweiligen Unternehmen und Firmen hinterließ eine Art Vakuum in den sozialen Strukturen, die mit und um die Fabrik herum über Jahrzehnte hinweg gewachsen waren, die Leere einer Fabrik bedeutete oftmals die Leere eines Stadtteilzentrums. Eine „Reparatur“ durch Neuentwicklung drohte in den Augen engagierter Bürger diese sozialen Strukturen zu zerstören. Die Schaffung eines neuen Zentrums mit einer soziokulturellen Einrichtung war oftmals mit der Hoffnung verknüpft, den nachbarschaftlichen Kontext, den Kiezcharakter, bewahren zu können, der ohne die Gemeinsamkeit der Anstellungsverhältnisse oftmals unwiederbringlich verloren war. An bestimmten Baulichkeiten wurde der Zusammenhalt eines Quartiers eines Stadtteils festgemacht, wie das bei der Ergänzung der *Fabrik* in Hamburg mit der Translozierung eines Hafenkrans bereits verdeutlicht wurde. Soziokulturelle Zentren „reparieren“ ein städtisches Gefüge insofern, als sie die Zentrumsfunktion aufrechterhalten, nur nicht mehr als Ort industrieller, sondern kultureller Arbeit. Der Mittelpunkt blieb vorhanden, nur änderte sich dessen Bestimmung. Die Reparatur der soziokulturellen Zentren bestand in dem Versuch, soziale Gemeinschaften, die durch den kollektiven Verlust des Arbeitsplatzes auseinandergebrochen waren, durch das Angebot einer gemeinsamen Freizeitgestaltung aufrechtzuerhalten. Das Zusammengehörigkeitsgefühl, das vormals aus der Erwerbssituation resultierte, sollte an einem Ort früherer Arbeit durch eine alternative, musische Betätigung erneuert werden. Die Kulturfabrik ersetzte als Identifikationsinstanz die frühere Fabrik, den einstmaligen Industriebetrieb.

Soziokulturelle Zentren in ihren Stadtteilen beerbten oftmals eine zentrale Institution. Werksiedlungen und Stadtteile, die nach Angehörigen der Unternehmerfamilien benannt wurden wie die Siedlungen „Margarethenhöhe“ und „Carl Funke“ in Essen oder die Stadt Leverkusen (benannt nach dem Industriellen Carl Leverkus) sowie Bezeichnungen wie „Kruppianer“ für die Mitarbeiter des Stahlunternehmers Alfred Krupp in Essen sind Beispiele für die Gemeinschaften und städtischen Kontexte, die in der Gründerzeit mit den Fabriken gewachsen sind. Die Identifikation mit den Patriarchen und Gründervätern ging mit der Umwandlung der meisten Familienunternehmen in Aktiengesellschaften zwar verloren, die Identifikation mit dem Unternehmensnamen oder der Fabrik blieb jedoch erhalten. So sprachen die Bewohner des Mannheimer Stadtteils Neckarau von der „Schildkröt Gummi- und Zellu-

loidfabrik“ von ihrer „Gummi“ oder nennen sich die Arbeiter der BASF (Badische Anilin- und Sodafabrik) in Ludwigshafen immer noch „Aniliner“. Oftmals sprechen die Arbeiter auch von „ihrer“ Fabrik oder „ihrem“ Werk, womit spätestens nach den Konjunkturkrisen der sechziger und siebziger Jahre nicht nur die Abhängigkeit vom jeweiligen Arbeitgeber gemeint war, sondern auch die emotionale Bindung zum Werk und die Freude über den Arbeitsplatz an sich.²⁰⁶ Die räumliche Nähe des Wohnorts zur Fabrik war ob der lebenslangen Anstellungen auch opportun. Die direkte oder mittelbare Abhängigkeit von einem Unternehmen sowie die Nähe von Arbeitsstätte und Wohnort führten vielerorts zu einem sehr starken Zusammengehörigkeits- und Solidaritätsgefühl der Arbeiter untereinander. Allein diese Phänomene lassen ahnen, welche soziale Lücke ein stillgelegter Fabrikbetrieb in einem Stadtteil hinterließ.

Die Umnutzung einer Fabrik beinhaltete nicht nur die Wiederverwertung und Erhaltung eines Gebäudes, sondern auch häufig die Auseinandersetzung mit dessen Rolle im sozialen Kontext des jeweiligen Viertels. Die Bürgerschaft eines Stadtteils überschneidet sich oftmals zu großen Teilen mit der Arbeiterschaft eines zentralen Betriebes. Viele kommunalpolitische Entscheidungen sind daher von den Interessen des größten ortsansässigen Unternehmens abhängig. Im Gegensatz zu den Initiatoren der Hamburger *Fabrik*, die eine bestimmte gesellschaftliche Schicht suchten und ganz bewußt ein Gebäude im Arbeitervorort Ottensen auswählten, entstanden die Bürgerinitiativen aus dem nachbarschaftlichen Gefüge. Die Gemeinsamkeit geht dabei über die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Firma hinaus. Die Bezeichnung „südliche Altstadt“ folgt keiner offiziellen Einteilung nach Verwaltungsbezirken, sondern umfaßt ein Gebiet, das von dem Abriß der Stollwerck-Gebäude betroffen war.

Die Flächensanierungen und Neubaumaßnahmen hatten vielerorts die Zusammenhänge zwischen Wohnen, Arbeiten und Freizeit aufgebrochen, die in manchen Stadtteilen eine ganz eigene Alltagskultur hervorgebracht hatten mit bestimmten Traditionen wie Festen, Märkten, Umzügen und Feiertagen, eigenen Dialekten beziehungsweise „Soziolekten“, öffentlichem Leben auf den Plätzen und Höfen, einem vielfältigen Vereinsleben, bestimmten Formen der Geselligkeit und der sportlichen Betätigung. Moderne Stadtplanungen sahen eine weitgehende Trennung der einzelnen Lebensbereiche und eine funktionale Ausdifferenzierung vor. Die monostrukturelle Gliederung mancher Städte sah für die Neubausiedlungen und Trabantenstädte Wohnen und Schlafen vor, während manche Geschäftsviertel in den Innenstädten nachts menschenleer waren. Die Zentralisierung des Einzelhandels mit Einkaufszentren und Großmärkten setzte in den siebziger Jahren ein sowie deren Verlagerung an die städtische Peripherie. Wie der Name der Trägerschaft der *UFA-Fabrik* „Verein für Kultur, Sport und Handwerk“ und deren Piktogramm deutlich machen, wollten die Initiatoren diesen verlorengegangenen Zusammenhang aller Lebensbereiche wiederherstellen. Ihre Idee von Urbanität beziehungsweise von städtischer Kultur war die Kohärenz von Wohnen,

²⁰⁶ Gorz, André, *Abschied vom Proletariat. Jenseits des Sozialismus*, Hamburg 1983, S. 62

Arbeiten und Freizeit in einem überschaubaren nachbarschaftlichen Kontext. Vereinsamung und Anonymität als Produkte einer großmaßstäblichen funktionalen Trennung sollten durch die räumliche Nähe und die vielfältigen Kommunikationsangebote aufgehoben werden. Entgegen den gesamtgesellschaftlichen Utopien, die man in den 68er-Unruhen durchzusetzen versuchte, schien der menschliche Umgang innerhalb einer Art dörflicher Gemeinschaft weit mehr geeignet, um das Verantwortungsbewußtsein des einzelnen gegenüber dem Gemeinwesen zu schärfen und soziale Probleme zu lösen. Die Stadt wurde, entsprechend ihrer Entstehungsgeschichte, als eine Agglomeration solcher überschaubarer Gemeinschaften verstanden, die es wiederzuentdecken, freizulegen und zu stärken galt.

Bezeichnungen wie Stadtteilzentrum und Bürgerzentrum veranschaulichen die Idee, durch Dezentralisierung und Verkleinerung die Teilhabe an einem städtischen Leben wieder zu ermöglichen. Die räumliche Nähe, niedrige Eintrittspreise, eine breit gefächerte Programmgestaltung und gastronomische Einrichtungen bei soziokulturellen Zentren sollten diese Ausbildung von städtischen Subzentren befördern. Auch Stadtteilstefte, Straßenstefte, Basare und Märkte beliebte waren Veranstaltungen, um bei den Bewohnern eines Viertels, eines Quartiers ein Gemeinschaftsgefühl hervorzurufen (Abb. 59–61). Kollektive Erlebnisse und gemeinsame Freuden schufen eine emotionale Basis für die Identifikation mit dem eigenen Viertel oder Stadtteil.

Eine Fabrik als früherer Lebensmittelpunkt einer größeren Gemeinschaft bot sich als neuer Mittelpunkt und Symbol für den jeweiligen Stadtteil an. Einige Kulturfabriken stellen ihre Selbstverortung in der Stadt bereits in ihren Piktogrammen dar. Mit kleinen pointierten Bildchen wurde visuell kommuniziert, was die jeweiligen Einrichtungen ihrer Arbeit zugrunde legten:

Beim Logo des Vereins „Fabrikumnutzung und Stadtteilkultur“ *FAUST* in Hannover ist ein weithin sichtbarer Schornstein als Landmarke in der Stadtsilhouette zu sehen (Abb. 62). Die stilisierte Fabrik wird hier als Stadtkrone über den zahllos scheinenden Dächern der Stadt dargestellt. Zusammen mit dem Schriftzug lassen die vielen Gebäudeumrisse auf unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten und die zentrale Funktion der Fabrik in dem Häusermeer schließen. Die Kulturfabrik exponiert sich als städtisches Zentrum.

Das Logo des *Goldbekhauses* in Hamburg zeigt gleichfalls die Dächer einer Stadt oder vielmehr die eines Dorfes (Abb. 63). Neben einer kleinen Kirche ist eine fast idyllische Dachlandschaft mit Kaminen und Fernsehantennen zu sehen, die von Baumkronen durchbrochen wird. Der Name *Goldbekhaus* verweist gleichfalls auf eine sehr kleine, überschaubare Gemeinschaft (das Stadtteilzentrum befindet sich in den Resten der ehemaligen Desinfektionsfabrik Schülke & Mayr im Hamburger Stadtteil Winterhude), mit der sich der einzelne leicht identifizieren kann. Der Namensschriftzug spannt sich als Bogen über diese Dachlandschaft und deutet damit an, daß die Initiative mit ihrer Arbeit den ganzen Stadtteil umfaßt oder

durchdringt. Mit den Dächern und dem überspannenden Bogen werden Schutz und Geborgenheit, die sich im *Goldbekhaus* finden lassen, konnotiert.

Städtische Dichte und heimelige Enge deutet das Piktogramm der *Schokoladenfabrik* in Berlin an, das als eine Art Scherenschnitt gestaltet wurde (Abb. 64). Die kleinteilige Zeichnung vermittelt die Atmosphäre der Berliner Hinterhöfe und Straßen; eine alte Gaslaterne und das ruinenartige Szenario lassen darauf schließen, daß die Spuren des „alten“ Berlin als pittoresk und erhaltenswert empfunden werden. Über der linken Bildhälfte scheint sich als schwarze Spitze das Kreuzbergdenkmal zu erheben, und in den weißen Strichen darunter läßt sich dessen Treppenanlage erkennen. Die Verortung in diesem Bezirk bestätigt sich auch in der Bezeichnung „Frauenstadtteilzentrum Kreuzberg“. Mit dem Piktogramm stellt das Zentrum seine Verpflichtung gegenüber dem Stadtteil dar, indem es die urbane Dichte und die Zerfallerscheinungen als liebenswert und charakteristisch interpretiert.

Ganz deutlich stellen diese drei Zentren mit dieser Darstellung ihre Arbeit in den Zusammenhang mit dem Stadtteil und verstehen sich damit als einen integrativen Bestandteil des städtischen Gemeinwesens. Die teilweise detaillierte Ausführung der Stadtsilhouette mit den vielgestaltigen Umrissen ist eine Allegorie eines vielfältigen städtischen Lebens. Das jeweilige Fabrikgebäude wird nicht mehr isoliert dargestellt wie bei den Piktogrammen der ersten Phase (Abb. 28–31), sondern als zentraler Bestandteil dieses Lebens oder, wenn man die Stadt mit der Metapher des Organismus beschreibt, als Herz eines (Stadt-)Körpers. Man könnte sagen, daß so, wie sich nach Adorno in der Oper der Bürger zum Mensch transzendiert²⁰⁷, sich in der Kulturfabrik der Besucher (wieder) als Stadtbürger begreift. Das soziokulturelle Zentrum fungiert als gemeinschafts- oder identitätsstiftender Ort, wo ein verlorengegangener Zusammenhang wiederhergestellt wird.

Um ihre Andersartigkeit und Lebendigkeit zu signalisieren, haben einige Kulturfabriken ihre Gebäude auffällig gestaltet. Das äußere Erscheinungsbild sollte dem Passanten vermitteln, wie kreativ, abwechslungsreich, fröhlich und unkonventionell diese Einrichtung ist. Durch einen Anstrich mit bunten Farben oder die Bepflanzung der Fassade haben diese Einrichtungen sich vom „eintönigen Grau“ der übrigen Stadt abzuheben versucht. Die Künstler der jeweiligen Fabrik gestalteten Fassaden und Brandwände in grellen Tönen und mit inhaltsreichen Malereien, ansässige Bildhauer montierten Skulpturen und Plastiken auf den Dächern und Wänden und brachten damit zum Ausdruck, daß hier keine abgehobene Salonkunst geboten wird, sondern dem Drang zu kreativer Betätigung keine konventionellen Grenzen gesetzt waren. Vor allem die Eingangssituationen wurden als „Kunstwerke“ ausformuliert, die den Träger des jeweiligen Schriftzugs, ein Piktogramm oder Maskottchen, sowie Vordach und Schaukasten miteinander verbanden. Die Freiflächen und Grünstreifen, Balko-

²⁰⁷ Adorno, Theodor W., *Theater – Oper – Bürgertum*, in: *Der Monat*, 1955, S. 535

ne und Gesimse waren meist mit Skulpturen und Installationen versehen, die von der kreativen Atmosphäre und der „Gestaltungswut“ ihrer Bewohner zeugten.

Die Fassade der *Regenbogenfabrik* wurde im Verlauf der Jahre immer wieder übermalt und neu gestaltet. Bei der Bemalung der Fassade wurden vor allem Kindergruppen beteiligt oder Bildinhalte für Kinder verwendet (Abb. 65). Die *Wormser Fabrik* oder die *UFA-Fabrik* haben ihre Fassaden mit kräftigen Farben bemalt, haben ihre Gebäude mit Kletterpflanzen überwuchern lassen, haben Vorgärten und Balkone begrünt (Abb. 66 u. 67). Überall finden sich Skulpturen und Wandbilder, so daß der Besucher praktisch eine ständige Freiluftausstellung vorfindet. Die Bewohner geben sich damit den Anschein, „ein buntes Volk“ zu sein, eine Kommune von Künstlern, die möglichst ihre gesamte Umwelt gestalten wollen.

2.5 Die Fabrik als „Stadt in der Stadt“

Noch einmal zurück zum Fallbeispiel: Die *UFA-Fabrik* verstand sich als Modellprojekt, das sich durch seine kohärente Lebensgestaltung von der umliegenden Stadt unterschied. Die Größe des Areals und die vielen Gebäude des ehemaligen Kopierwerks lassen den Vergleich mit einer dörflichen Gemeinschaft durchaus zu (Abb. 38 u. 39). Die Initiatoren sprachen dabei selbst oft von einer Kommune oder von einer „Stadt in der Stadt“: „Wir haben uns überlegt, wir bauen uns eine Welt der kurzen Wege, eine kleine Stadt in der Stadt.“²⁰⁸ Die neu etablierte Lebensweise, die Kultur, Wohnen und Arbeiten räumlich wieder zusammenführen wollte, benötigte auch ein Quartier in der Größe eines innerstädtischen Blocks oder einen größeren Fabrikkomplex.

Wenn bei der *UFA-Fabrik* von einer eigenen Bäckerei, einem eigenen Bauernhof und einer eigenen Schule gesprochen wird, stellt sich gleichfalls die Assoziation eines autarken Gemeinwesens mit eigener Infrastruktur ein. Es entsteht der Anschein, als könne diese Gemeinschaft unabhängig von der sie umgebenden Stadt existieren, und als könnten die Bewohner der *UFA-Fabrik* nur für sie gültige Bestimmungen aufstellen. Vor allem die Organisationsform der Selbstverwaltung verstärkte bei vielen Zentren den Eindruck einer unabhängigen Gemeinschaft, wo eigene Regeln gelten und andere Gepflogenheiten herrschen. Das Schlagwort „Stadt in der Stadt“ läßt an urbane Gebilde wie den Vatikanstaat in Rom, die „verbotene Stadt“ in Peking oder die UNO-City in New York denken; besonders drängt sich jedoch der Vergleich mit dem „Freistaat Christiania“ in Kopenhagen auf, der 1971 auf einem ehemaligen Militärgelände gegründet wurde und über 320 Gebäude umfaßt. In diesem besetzten Areal wurden verschiedene bürgerliche Regularien in Frage gestellt, wie hier zum Beispiel offen Cannabis gehandelt und konsumiert wurde, Häuser ohne Baugenehmigung errichtet oder behördliche Abgaben nicht gezahlt wurden. Die Bezeichnung Frei-

staat mag zwar den Anschein einer eigenen Staatlichkeit erwecken, in Wirklichkeit hatte Christiania aber keinen anerkannten rechtlichen Status. Es konnte sich lediglich als Raum definieren, an dem die dänischen Gesetze zwar nicht aufgehoben waren, aber deren Verstöße von den Ordnungsmächten auch nicht geahndet wurden. Das 32 Hektar große Gelände wurde als „soziales Experiment“ definiert und von der Obrigkeit geduldet.

Auch bei den Besetzern der *UFA-Fabrik* mag durch den Begriff „Freiraum“ eine Anmutung dieser Unabhängigkeit und Autarkie entstehen, letztendlich konnten sie sich rechtlich den Verpflichtungen gegenüber der Kommune nie entziehen. Es gab nie einen rechtlichen Status, der das kleine Gelände im Stadtteil Tempelhof juristisch vom Rest Berlins unterschieden hätte. Etwas autosuggestiv erklärte Juppy Becher in einem Zeitungsartikel: „Die Gesellschaft produziert immer mehr Freizeit und immer weniger Freiräume. Wenn du mal einen Politiker erschrecken willst, mußt du nur rufen: Freiraum, Freiraum! Das macht den völlig fertig: ein Raum, der noch nicht von Gesetzen und Verordnungen besetzt ist.“²⁰⁹ Die Freiheit bestand aber weniger in der Unabhängigkeit gegenüber der Kommune, sondern in der Freiwilligkeit und Zweckfreiheit des Betätigungsangebots. Die *UFA-Fabrik* wollte mehr den gesellschaftlichen Konventionen des Stadtlebens ihre Lebensform als Kommunarden entgegenstellen. Ihr Angebot kollidierte gar nicht mit den Interessen der Stadt, sondern konnte als eine Art Parallelgemeinschaft durchaus geduldet werden. Der Begriff „Stadt in der Stadt“ kennzeichnete daher keinen juristischen Status, sondern eine typologische Ähnlichkeit. Das Areal mit seinen vielen Gebäuden und seinem üppigen Grün stellt kein Einzelobjekt im Stadtraum dar, sondern ein Ensemble, das einem eigenen kleinen Stadtteil oder einem Dorf glich.

In der Planungsdisziplin Raumentwicklung werden drei Brachentypen unterscheiden: zum einen die industrielle Großbrache wie stillgelegte Zechen, Kraft- und Hüttenwerke, zum zweiten Leerstände der öffentlichen Infrastruktur, die durch Zentralisierung und Rationalisierung entstanden sind, und zum dritten die kleineren Handwerks- und Produktionsbetriebe, die mit Flächen zwischen 100 und 1.000 Quadratmetern im gesamten Stadtgebiet anzutreffen sind.²¹⁰ Vor allem Gebäude der zweiten Kategorie begünstigten das Errichten eines kleineren Gemeinwesens. Eine größere Fabrikanlage oder ein Versorgungskomplex wie ein Elektrizitätswerk oder ein Schlachthof verfügten über mehrere Gewerke, die für die Produktion oder die Unterhaltung des Maschinen- und Gebäudeparks notwendig waren. Kleinere Schlossereibetriebe, Schreinereien, Malerwerkstätten, Packereien, eigene Kraftwerksstatio-

²⁰⁸ Leitner, Olaf, *West-Berlin! Die Kultur – die Szene – die Politik*, Berlin 2002, S. 290

²⁰⁹ Tribüne, 9. 9. 1991, nicht paginiert

²¹⁰ Bonny, Hanns Werner, u. Ralf Ebert, *Städtebauliche Brachen und kulturelle Initiativen. Eine Untersuchung über Fallbeispiele in Dortmund*, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, H. 10/11, 1984, S. 1085

nen, Großküchen und Kantinen sowie Lagerhallen, Verwaltungsbauten und Angestelltenwohnungen konnten auf einem Werksgelände versammelt sein und diese damit tatsächlich als eigene Stadtlandschaft erscheinen lassen. Besonders Schlachthöfe boten solche abgeschlossenen Areale, die in fast allen Kommunen noch anzutreffen waren. Kulturzentren in Schlachthöfen etablierten sich in der Soest, Wiesbaden, Hanau, Düsseldorf und Kassel. Letztere wurde national bekannt durch die regelmäßigen Fernsehübertragungen von Konzerten unter dem Titel „Live aus dem Schlachthof“. Auch Brauereien, die mit ihren Böttchereien, Abfüllanlagen, Kühl- und Lagerhäusern, Fuhrparks und Fabrikausschänken über sehr unterschiedliche Gebäude und Räume verfügten, eigneten sich für vielfältige Nutzungen. In Brauereien etablierten sich beispielsweise folgende Initiativen: die *Alte Mälzerei* in Regensburg, die *Lindenbrauerei* in Unna, das *Sudhaus* in Tübingen, der *Pfefferberg* und die *Kulturbrauerei* in Berlin. Bei letztgenannter Einrichtung vervollständigt sich das Bild einer Kleinstadt, wenn Flohmärkte und Aktionsmittage auf dem großen Hof abgehalten werden und dadurch der Eindruck eines Markttages in einem Dorf entsteht. Ein eigener Innenhof oder Vorplatz, um den sich mehrere Gebäude gruppieren, evozierte gleichermaßen die Vorstellung eines Marktplatzes und damit eines städtischen Subzentrums. Die Größe der Flächen und die vielen Räume und Bauten boten meist so vielen unterschiedlichen Betätigungen, Gruppen und Vereinen Platz, daß das Bild einer eigenen Gemeinde oder Stadt nicht unplausibel erscheint.

Wie beim Grundriß des Bockenheimer Depots (Abb. 25) schon angedeutet, konnte auch das Innere einer großen Fabrikhalle bereits den Charakter eines Marktplatzes, einer „Agora“ haben. Im Plan wurde beim Eingangsbereich des Bockenheimer Depots eine dörfliche Szene imitiert, indem hier eine alte Straßenbahn aufgestellt werden sollte, für die ein Café vorgesehen war. Davor sollte ein Kiosk, ein Sonnenschirm (!) und ein kleines Podium mit einem Halbrund von Stühlen platziert werden. Zwischen den Säulen waren mehrere Stände und Tische vorgesehen, die mit „Info – Stände – Markt“ gekennzeichnet wurden. Im mittleren Teil des Depots sind weitere Pavillons, diesmal ein Bücherstand und ein Getränkeimbiss, Tischgruppen und ein Treppenpodest eingezeichnet, womit das Bild eines Marktplatzes nochmals unterstrichen wurde. Diese Flächen sollten von unterschiedlichen Werkstätten, Werkräumen und Gruppenräumen flankiert werden, die in dieser Anordnung an die Buden einer Markthalle erinnern, wo die verschiedenen Händler ihre Produkte feilboten. Unter diesen angrenzenden Räumen war auch ein „Heimatarchiv“ vorgesehen, das allein durch seine Namensgebung den Eindruck einer kleinen, überschaubaren Dorfgemeinschaft evozierte. Für Grundrißgraphiken sehr ungewöhnlich wurden sogar Menschen in die Halle eingezeichnet. Das vormalige Straßenbahndepot, wo früher die Züge abgestellt und gewartet wurden, verwandelt sich in diesem Plan zu einer Art Basar, zu einer belebten Ladenstraße. Der Raum, in dem nachts die Straßenbahnzüge „schliefen“, wird in dieser Plangraphik durch die vielen Kreise und radialen Anordnungen von Sitzgruppen als quirliger und lebendiger Treffpunkt

dargestellt. In der dreischiffigen Halle wird nun nicht mehr statisch verwahrt oder gelagert, sondern lebhaft kommuniziert und agiert.

Als „Stadt in der Stadt“ kann ein Ort definiert werden, wo durch Selbstverwaltung, eigenverantwortliches Handeln, Kommunikation und kulturelle Auseinandersetzung ein bürgerschaftlicher Gemeinsinn etabliert wird, der sich nicht für die gesamte Stadt etablieren ließ, da diese in ihren administrativen Entscheidungen ein abstraktes Allgemeininteresse gegen Individualinteressen setzte, durch ihre baulichen Strukturen Anonymität und Vereinsamung hervorbrachte und in ihrer Gestaltung unwirtlich und menschenfeindlich war. In den soziokulturellen Zentren schien sich eine Urbanität zu realisieren, die außerhalb ihrer Mauern nicht möglich war. Die Rekonstruktion eines ganzheitlichen Lebens, das Freizeit, Wohnen und Arbeit miteinander verbindet, die Auseinandersetzung mit Randgruppen und ausländischen Mitbürgern, die Wiederherstellung eines generationsübergreifenden, integrativen Zusammenlebens sowie das spartenübergreifende kulturelle Angebot sind als Antithesen zu den wichtigsten Problemen der Stadt zu verstehen, wie Anonymität, Separation und die Zerstörung sozialer Zusammenhänge. Kulturfabriken als Ort eines alternativen Lebens sollten auf einer Mikroebene das einlösen, was ursprünglich die Stadt auf der Makroebene hätte leisten sollen. Das Bild von der „Stadt in der Stadt“ ist somit als der konkrete Ort einer besseren Stadt inmitten einer gescheiterten, mißratenen Stadt zu interpretieren.

Das Bild eines eigenen Ortes, der sich von seiner Umgebung wesentlich unterscheidet, kommt auch im Sprachgebrauch sowohl seitens der Akteure als auch seitens der Presse zum Ausdruck. Kulturfabriken werden oftmals als „Nischen“, „Oasen“, „Inseln“ oder „Freiräume“ bezeichnet. Damit werden Geborgenheit, Rückzug und Zwanglosigkeit als Eigenschaften der Zentren in Anspruch genommen, die auf die Verfehlungen der umgebenden Welt rekurren. Vor allem die Begriffe „Spielräume“ oder „Spielplätze“ wurden gerne verwendet, um die Atmosphäre des Ungezwungenen, Experimentellen und Spielerischen zu beschreiben. Hierbei steht das kreative Spiel im Gegensatz zum Ernst der harten und rationalen Außenwelt. So wurden auch Dichotomien wie „innen – außen“, „wir hier unten – die da oben“, „kaputte Stadt – heile Welt“ gebraucht, um die gegensätzlichen Konzeptionen dieser Orte zu verdeutlichen. Die Fabrik ist der Ort, wo ein besseres, kreativeres und sozialeres Leben verwirklicht werden soll, während außerhalb ihrer Mauern die Gesetze der Ökonomie und Verwissenschaftlichung gelten. Die bereits genannte Wendung „Fabrik machen“ bezeichnet die Praxis, mit der ein solcher Ort implementiert wird.

Die Begriffe „Oase“, „Inseln“ und „Freiräume“ könnten im negativen Sinne aber auch als Ort der Illusion und der Flucht vor der Realität verstanden werden. Sich zurückziehen und für eine kleine Gruppe Menschen einen eigenen Ort zu etablieren, ließe sich auch als Realitätsverweigerung interpretieren. Sich mit Kulturfabriken Refugien zu schaffen, konnte von manchem auch als eine Form aufgefaßt werden, einem utopischen Traum nachzuhängen.

Diese Deutung konnte sich vor allem dann erhärten, wenn bestimmte Einrichtungen jahrelang ihre Idee von städtischer Gemeinschaft vorlebten, ohne daß sich im näheren Umfeld irgend etwas verändert hätte. Auch die Bezeichnungen „Spielplätze“ oder „Spielräume“ konnte man so auslegen, daß den Akteuren der Kulturfabriken jeder Ernst und jeder Bezug zur Wirklichkeit fehlt. Unter diesen Begriffen mochten sich bestimmte gesellschaftliche Kreise vorstellen, daß hier die Initiatoren ihre Phase kindlicher und jugendlicher Unbedarftheit künstlich verlängern und man sich unter diesem Etikett den üblichen Existenzbedingungen entzog. Insofern man im Spiel keinen Selbstzweck sehen mochte, konnten Betätigungen an derart bezeichneten Orten als sinn- oder zwecklos angesehen werden.

Als „Stadt in der Stadt“ stellten sich einige Kulturfabriken auch mit Isometrien dar, die angefertigt wurden, um einen Überblick über die vielen beteiligten Vereine und Gruppen zu geben. Aus der Vogelperspektive wurden dabei die vielen Gebäude dargestellt, in denen die verschiedenen Aktivitäten stattfinden und die unterschiedlichen Gruppen beheimaten sind. Die Wahl dieser graphischen Form war bezeichnend für das Selbstverständnis als einer Institution im städtischen Gefüge. Der Überblick von oben stellt eine Sichtweise dar, die durch die Andeutung weiterer Quartiere und Häuser auf die umliegende Stadt verweist. In Isometrien, in denen keine benachbarten Bauten abgebildet sind, lassen zumindest die Fluchten der Gebäude auf weitere Straßenzüge und Stadtquartiere schließen. Das gleiche gilt für die Luftaufnahmen, die in den achtziger Jahren zunehmend Verwendung in den Selbstdarstellungen der Kulturfabriken fanden. Die Photographie aus der Distanz verdeutlichte die Ausdehnung des jeweiligen Fabrikareals und die Größe des darin beheimateten Projektes. Die schematische Plangraphik und die Dokumentation aus der Distanz sollten das betreffende Projekt als ernst zu nehmend und sachlicher erscheinen lassen.

Die gleich am Eingang der *UFA-Fabrik* auf einem Schild angebrachte Geländeübersicht mit der Darstellung der vielen Gebäude und der Vegetation ruft die Assoziation einer Art „Kultur-Landschaft“ hervor: 30 verschiedene Einrichtungen und Örtlichkeiten finden sich dabei auf dem weitläufigen und intensiv begrünten Gelände (Abb. 68). Dem Besucher bietet sich nicht nur eine einzelne Fabrikhalle, sondern ein ganzer Vergnügungspark, der sich vor ihm ausbreitet. Die Vielgestaltigkeit bedeutet dem Betrachter zugleich, daß ihn hier ein vielfältiges Angebot erwartet, das über seine eigenen Interessen hinausgeht und vielerlei Bedürfnisse befriedigt.

Ähnlich präsentiert sich die *Ravensberger Spinnerei*, auf deren Gelände sich ein Haus der Erwachsenenbildung, ein Restaurant, ein Industriemuseum, eine Experimentierbühne, eine Probebühne und das Stadtarchiv befinden (Abb. 69). Umgeben von dichtem Grün erweckt sie fast den Eindruck einer Waldsiedlung, vor deren Haupthaus sich ein kleiner Park mit Springbrunnen befindet.

Beim *Goldbekhof* in Hamburg wurde eine Luftbildaufnahme verwendet, um die Geschlossenheit seines Ensembles darzustellen. Mehrere Gebäude der ehemaligen Chemiefabrik Schülke & Mayr bilden einen Hof, dessen Mitte zufälligerweise auch noch durch einen Schornstein markiert wird (Abb. 70). Von zwei Seiten durch Kanäle begrenzt wirkt das Gelände tatsächlich wie eine Insel und verstärkt den Eindruck eines hermetischen, schützenden Ortes für Kultur.

Als wehrhafte Burg erscheint die *Kulturbrauerei* im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg, da, wie eingangs erwähnt, Brauereien oftmals als Schloß- oder Burganlagen ausformuliert wurden, um lange Tradition und Urtümlichkeit zu vermitteln. Der Architekt Franz Heinrich Schwechten hat bewußt die frühere Schultheiß-Brauerei als gewachsenes, pittoreskes Ensemble inszeniert, das durch drei Torsituationen tatsächlich den Eindruck einer Festung erweckt (Abb. 71). Diese Wirkung kommt dem Betrieb der *Kulturbrauerei* zugute als ein Bild für ein geschütztes Refugium, als ein Ort, an dem sich Kultur in der Stadt trotzig behauptet. Diese Darstellung vermittelt jedoch einen falschen Eindruck, da in der Kulturfabrik hauptsächlich kommerzielle Nutzer angesiedelt wurden und von einer freien, alternativen Kulturszene eigentlich keine Rede sein kann.

Kleinere Kulturfabriken, die innerhalb eines Quartiers liegen, illustrieren mit der isometrischen Darstellung, daß sie mit der Stadt verzahnt sind, förmlich aus ihr hervorgegangen sind. Die *Brunsviga* in Braunschweig, die erwähnte *Regenbogenfabrik* oder die *Lagerhalle* in Bremen stellen sich als Mittelpunkt, als Herz eines innerstädtischen Blocks dar und machen damit sichtbar, daß sie von innen heraus ihre Wirkung auf die Stadt entfalten wollen (Abb. 72–74). Die detaillierte Graphik als anheimelnde Hinterhofidylle vermittelt einen menschlichen Maßstab und den Bezug zur Nachbarschaft.

Mit diesen kleinteiligen Zeichnungen wird die Idee von einer „Stadt in der Stadt“ vermittelt, mit der die Kulturfabriken das für die 68er-Generation so wichtige Adorno-Zitat „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ demonstrativ auf den Kopf stellen wollen unter dem Motto: „Es gibt doch ein richtiges Leben im falschen“.

3 Die Kulturfabrik als Ort individueller Re-Produktion

3.1 Fallbeispiel Nr. 3: Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie in Freiburg

Nachdem im Freiburger Stadtteil Herdern 1975 ein altes Möbelwerk, das zuletzt als Garnfabrik genutzt wurde, aufgegeben wurde, kaufte ein ehemaliger Mitarbeiter der Bundschuh-Druckerei, die sich gleichfalls in den Gebäuden befand, im Jahr 1978 das Gelände mit seinen Bauwerken. Die in der Habsburger Straße gelegene Möbelfabrik der Gebrüder Springer bestand aus zwei dreigeschossigen, sehr einfachen Backsteinbauten (Abb. 75 u. 76), die Anfang der zwanziger Jahre gebaut wurden, und einem neueren Holzbau mit zwei Stockwerken. Durch die schlichte Gestaltung ohne jegliches Ornament und Zierwerk stellten diese Gebäude unter bauhistorischen Gesichtspunkten sicherlich kein bedeutsames und erhaltenswertes Ensemble dar. Von einer zentralen Funktion innerhalb des Quartiers oder einer Zeichenfunktion als Industriebau konnte gleichfalls keine Rede sein. Die Motivation, diese Fabrik zu kaufen und umzunutzen, leitete sich nicht aus ihrer Stellung innerhalb der Stadt oder ihrer Bedeutung für sie ab.

1980 wurde der gemeinnützige Verein „Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie e. V.“ gegründet mit dem Ziel, in dieser Fabrik „eine Lebenspraxis“ zu ermöglichen, „die bestimmt ist von unseren Vorstellungen eines menschlichen Lebens: ohne Hierarchie, freundlich zu Menschen und Natur (...), ein ‚Verein freier Menschen‘“²¹¹. In diesem Sinne sollte das Eigentum an soziale und gemeinnützige Zwecke gebunden werden, sollte selbstverwaltet und freigearbeitet werden, sollten emanzipatorische und soziale Ansätze und selbstverwaltete Initiativen gefördert werden, die die gesellschaftlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen verändern wollen. Diese Ziele sollten unter anderem durch die Initiierung, Mitarbeit und Förderung von gewerblichen, freizeitgestalterischen Kultur-, Ökologie-, Umweltschutz- und Kindererziehungsprojekte verwirklicht werden sowie durch die Mitarbeit und Förderung sozialwissenschaftlicher Forschungen. Auch Veranstaltungen und Angeboten zur theoretischen und praktischen Bildung sowie Beratung und Informationsvermittlung sollte hier der Platz geboten werden.²¹²

Ähnlich wie bei der *UFA-Fabrik* sollte mit diesem Umnutzungsprojekt die Trennung der verschiedenen Lebensbereiche aufgehoben und eine umfassende, ganzheitliche Lebensweise ermöglicht werden. Den Folgen der fortschreitenden Urbanisierung, durch die die einzelnen Lebensbereiche voneinander separiert worden waren, sollte mit einer Wiederherstellung der Einheit von Leben, Arbeiten und Umwelt begegnet werden. Dabei litt Freiburg viel weniger als andere Städte unter den baulichen Folgen einer profitorientierten Flächensanie-

²¹¹ Faltblatt von 1984, zitiert nach Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen*, Hannover 1994, S. 46.

²¹² ebenda

rung, die städtische und soziale Zusammenhänge zerstörten. Der Handlungsbedarf gegenüber Vereinsamung und Anonymität schien in dieser beschaulichen Mittelstadt weniger akut als in den großen Metropolen. Für die vor allem in den Sozialwissenschaften ausgebildeten Studenten der Stadt stellten die baulichen Strukturen jedoch nicht die einzigen Ursachen für die zunehmende räumliche Trennung der einzelnen Bereiche Arbeiten, Wohnen und Kultur dar. Letztendlich gründet sich diese Trennung schon auf das Prinzip der Arbeitsteilung, die zur industriellen Massenproduktion geführt hat. Das einzig auf Gewinnmaximierung abzielende Wirtschaftssystem, das keine Rücksicht auf soziale und ökologische Belange nahm, schien den studentischen Intellektuellen der Universitätsstadt die Hauptursache für diese unheilsame Trennung von Leben und Arbeit zu sein. In der Loslösung und Isolierung der unterschiedlichen Bereiche sah man die Ursache für die sozialpsychologische und ökologische Krise in den Städten. Das Handwerk als alternative Erwerbsform zur industriellen Produktion sollte die verlorengegangenen Lebenszusammenhänge wieder vereinigen helfen. Die nachvollziehbare handwerkliche Herstellung sollte die Entfremdung und Anonymisierung der Automatisierung wieder aufheben und einen verantwortlichen Umgang mit den Ressourcen in Gang setzen. Eine ganzheitliche Lebensweise sollte das Bewußtsein für die kausalen Zusammenhänge zwischen menschlicher Arbeit und den weitreichenden Folgen für die Umwelt schärfen.

Der lange Name des Vereins „Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie“ bringt dieses Engagement für ein ganzheitliches Leben auf eine Formel und thematisiert die damit einhergehenden Widersprüche: Allein mit der Präposition „für“, das in früheren Firmenbezeichnungen „Hersteller von“ bedeutete, vereint der Name ideell die Stätte der industriellen Massenfertigung mit der einer Werkstatt, in dem nur eine Handvoll Handwerker arbeiten. Im übertragenen Sinne würde der Namen bedeuten, daß hier gleichsam Handwerk hergestellt, daß hier Handwerk produziert wird. Diese Wendung evoziert die Vorstellung, daß hier statt abgestumpftem Industrieproletariat am Ende des Tages versierte und kunstfertige Handwerker aus dem Fabriktor strömen. Gleichfalls paradox erscheint das Bild der „Herstellung von Ökologie“. Fabriken mit ihren Abwässern, Abgasen, Verbrennungs- und Produktionsrückständen waren eine der Hauptursachen der Umweltverschmutzung. Daß mittels einer Fabrik nun das Gegenteil ermöglicht werden soll, mußte als Quadratur des Kreises erscheinen. Diese vordergründig widersprüchliche Namensgebung zeigt einmal mehr, daß sich der Begriff beziehungsweise das Symbol „Fabrik“ bereits verselbständigt hat und diese nun vielmehr verstanden wird als ein Ort, wo Begriffe wie Kultur, Arbeit und Wohnen neu verhandelt werden. Der Begriff „Fabrik“ wurde zu einem Synonym für eine experimentelle Institution, wo sehr engagiert an der Lösung gesellschaftlicher Mißstände gearbeitet wird. Mit ihm wurde die Vorstellung von einem Versuchslabor evoziert, in dem Tests unternommen werden, die, so sie erfolgreich sind, auch auf andere gesellschaftliche Bereiche übertragbar sein sollten. Der Vereinsname ist demnach kein Widerspruch in sich, sondern ein Beleg für den Bedeutungs-

wandel des Wortes Fabrik. Der Name „Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie“ zeigt den Ort an, wo man neue Ideen von Arbeit, Kultur und Umwelt praktisch erprobt und testet.

Dieses neue Verständnis von Arbeit, das sich nicht auf Rationalisierung und Optimierung des Produktionsprozesses gründete, legte für die Organisation der *Fabrik* eine Trägerschaft in Selbstverwaltung und alternative Beteiligungsmodelle nahe. Dabei stand jedoch nicht eine Kritik am Kapitalismus im Vordergrund, sondern die Suche nach einer sinnvollen und erfüllenden Tätigkeit. Der Arbeitsbegriff an sich stand zur Disposition. Die Identifikation und Eigenverantwortlichkeit sollten mit der Selbstverwaltung und -beteiligung begünstigt werden. Nach drei Jahren zog sich der Besitzer schrittweise aus dem Projekt zurück, und die ansässigen Mieter kauften sich nach und nach in das Projekt ein. Weitere zwei Jahre später, 1985, war der Besitzerwechsel vom Privatmann zur Trägerschaft des Vereins abgeschlossen. Der Kauf der *Fabrik* zum Preis von 1,6 Millionen D-Mark konnte überwiegend durch private Darlehen und Kredite finanziert werden, und in den folgenden Jahren wurden die Gebäude auf der Grundlage des gleichen Finanzierungsmodells um- und ausgebaut. Das Motto dieser Darlehensaktion hieß bezeichnenderweise: „Lieber 1000 Leute hinter uns als eine Bank im Nacken“.

1987 wurde ein eigenes Blockheizkraftwerk in Betrieb genommen, 1988 konnten ein neuer Veranstaltungssaal und eine Gaststätte sowie Büros für Vereine und Betriebe eröffnet werden, und 1992 wurde ein neues Hinterhaus fertiggestellt (Abb. 77).²¹³ Die Baumaßnahmen wurden zum größten Teil in Eigenarbeit durchgeführt. Bezeichnend ist dabei, daß die *Fabrik* anlässlich ihrer 25-Jahr-Feier mit der Installation „25 Momente“ das Motiv der handwerklichen Arbeit beziehungsweise Eigenarbeit besonders hervorhob (Abb. 78 u. 79): Selbstgeleistete Arbeit und Werk eigener Hände waren genauso wichtig wie das materielle Endprodukt. Nicht allein das neue Gebäude und die modernisierten Räume als greifbare Werte, sondern der Arbeitsprozeß sollte in der Chronik die *Fabrik* auszeichnen. Im Vordergrund stand das „Geschaffene“ im Sinne einer Gesamtheit aus Produkt und Arbeitsvorgang.

Inzwischen sind in der *Fabrik* über 20 verschiedene Betriebe, wie eine Tischlerei, eine Druckerei, eine Graphik- und Siebdruckwerkstatt, ein Verlag, eine Gaststätte, eine Architektenarbeitsgemeinschaft, zwei offene Werkstätten (Keramik- und Fahrradwerkstatt) usw., beheimatet, rund 170 Menschen arbeiten mittlerweile in den Gebäuden der früheren Möbelfabrik.²¹⁴ Durch die höheren Mieten, die von den Gewerbetreibenden verlangt werden, können die für den soziokulturellen Bereich niedriger gehalten werden. Dieses Modell der indirekten Mitfinanzierung des Kulturbereiches ist eines der seltenen Beispiele von gewinnorientiertem Wirtschaften zur Förderung der Kulturarbeit bei soziokulturellen Zentren. In der Selbstdarstellung der *Fabrik* wird dies auch besonders betont: „Die *Fabrik* ist keine Insel im Kapitalismus, kein Ort, um den gesellschaftlichen Widersprüchen zu entgehen. Diese auszutragen,

²¹³ A. a. O., S. 47

ohne dabei die Utopie einer freieren und gerechteren Gesellschaft aus den Augen zu verlieren, das ist das Ziel.“²¹⁵ Den Initiatoren geht es also weniger darum, einen Gegenort zu schaffen, sondern eine Schnittstelle zwischen einem gesellschaftlichen Idealzustand und der bestehenden Wirklichkeit.

Im Bereich „Soziales, Bildung und Umwelt“ haben sich verschiedene Initiativen und Institute für folgende Tätigkeiten in der *Fabrik* versammelt: Erzieher- und Pädagoginnenfortbildung, Sprachkurse für Ausländer und Deutsche, Kinderbetreuung und Kindervertretung, Arbeitslosenberatung, Vertretung der Kriegsdienstverweigerer, ökologische Medienarbeit, Verbreitung ökologischer Ansätze über Medien und Diskussionsforen, Koordination und Organisation von Umweltprojekten, Betreiben eines Frauenflüchtlingshauses in der Nähe von Freiburg.²¹⁶

Mit der Installation des ersten Blockheizkraftwerkes in Freiburg, einer Regenwassersammelanlage und einer Photovoltaikanlage zeigte die *Fabrik* technische Möglichkeiten einer umweltfreundlichen Bewirtschaftung auch eines mit 3.500 Quadratmetern vergleichsweise kleinen Geländes (Abb. 80). Auch die Um- und Ausbauarbeiten wurden unter ökologischen Gesichtspunkten vorgenommen, wobei die *Fabrik* hier mit der „Selbstorganisierten Unabhängigen Siedlungsinitiative“ (S.U.S.I.) oder der *Grether-Fabrik* beziehungsweise der „Grether Baukooperative“ in Freiburg zusammenarbeitet, die gleichfalls ökologische Sanierung von Altbauten für gewerbliche Nutzungen fördern.

Die Freiburger *Fabrik* begreift ihre Tätigkeit als Kultur im Sinne einer Ganzheit von Lebens- und Arbeitsprozessen. Der Neubau des Hinterhauses wurde nicht nur als Raumgewinnungsprojekt, sondern vor allem als ein Beschäftigungs- und bauliches Versuchsprojekt mit umweltschonenden Baumaterialien durchgeführt. Der Nutzen des Bauwerkes liegt nicht nur in der zusätzlichen Fläche, sondern auch in der Sinnhaftigkeit der geleisteten Arbeit. Mit den verschiedenen Fortbildungs-, Schulungs- und Beratungsangeboten sollen Menschen verschiedener benachteiligter Gruppen in die Lage versetzt werden, zu arbeiten beziehungsweise sich in der Arbeit zu verwirklichen, womit sich die *Fabrik* von den Angeboten der öffentlichen Hand unterscheidet, die keinen Anspruch an die Erwerbsarbeit definiert. Durch freie, selbstbestimmte Arbeit sollen die gesellschaftlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen verändert werden, wobei sich verschiedene Randgruppen, wie Arbeitslose, Ausländer und Jugendliche, über die Arbeit gleichzeitig emanzipieren sollen. Deshalb wurde auch das Schlagwort „Hilfe zur Selbsthilfe“ in der Satzung verankert.²¹⁷

²¹⁴ URL: <http://www.fabrik-freiburg.de>

²¹⁵ ebenda

²¹⁶ Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen*, Hannover 1994, S. 47

²¹⁷ Satzung der *Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie e. V.*, o. J.

3.2 Die Alternativ- und Ökologiebewegung der achtziger Jahre

Die erste Rezession nach dem stetig ansteigenden Wirtschaftswachstum der deutschen Rekonstruktionsphase nach dem Zweiten Weltkrieg setzte in den Jahren 1966/67 ein.²¹⁸ Vor allem die niedrigeren Arbeitslöhne im Ausland setzten deutsche Unternehmen unter Druck, so daß durch die Umstrukturierungen und Effektivitätssteigerung der Industriebetriebe viele Entlassungen erfolgten. Durch diese profitstabilisierende, technologische Rationalisierung erfuhr der Arbeitsmarkt seine erste drastische Veränderung. Im Jahr 1967 stieg die Arbeitslosenquote sprunghaft an. Auch wenn sich die Wirtschaft und der Arbeitsmarkt in den folgenden Jahren wieder erholten, so mußte erstmals in der Nachkriegszeit der Beginn einer neuen „strukturellen“, also langfristigen und dauerhaften Arbeitslosigkeit in der Bundesrepublik festgestellt werden.²¹⁹

Die zweite Wirtschaftskrise der Jahre 1973/74 konnte trotz technologischer Offensiven nicht aufgefangen und damit der ökonomische Krisenzyklus nicht überwunden werden. Die Vorstellung von der prosperierenden „Arbeitsgesellschaft“²²⁰ war nicht nur vorübergehend irritiert, sondern grundlegend erschüttert worden. Die immer teurer gewordene menschliche Arbeit war die eigentliche Ursache für die Technisierung, denn die gestiegenen Reallöhne zwangen die Unternehmen dazu, ihre Produktion weiter zu technisieren und zu rationalisieren, um international konkurrenzfähig zu bleiben. Die innere Dynamik der Arbeitsgesellschaft selbst führte zur „technologischen“ Arbeitslosigkeit, wie diese oftmals auch genannt wurde.²²¹ Die Mechanisierung und Spezialisierung der Produktionsprozesse bewirkte, daß die Arbeit des einzelnen ständig arbeitsteiliger und partikularer wurde. Der einzelne war immer weniger am Gesamten beteiligt und damit noch viel mehr von seiner Arbeit entfremdet, als das marxistische Theoretiker zu antizipieren versucht hatten. Dem Werktätigen wurde kaum noch Mitverantwortlichkeit abgefordert, so daß er in seiner Arbeit nur noch ein enervierendes, notwendiges Tun sehen mußte. Zwischen 1965 und 1985 empfanden die Werktätigen ihre Arbeit immer weniger als eine Grundlage eines wert- und damit kulturbetonten Lebens, sondern nur noch als ein notwendiges Übel, mit dem sie keine persönlichkeitsbildenden oder ideologiestiftenden Wertvorstellungen mehr verbanden.²²² Dementsprechend mußte ihnen die Freizeit als die einzige Zeit erscheinen, die eine persönliche Erfüllung bieten konnte. Die Trennung zwischen Berufsleben und Privatsphäre bei den Arbeitnehmern verschärfte sich, so daß soziokulturelle Zentren wie die *Fabrik* in Freiburg ihre Aufgabe darin sahen, diese

²¹⁸ Abelshauser, Werner, *Wirtschaftsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945–1980*, Frankfurt/Main 1983, S. 105

²¹⁹ Niess, Frank, *Geschichte der Arbeitslosigkeit*, Köln 1979, S. 64

²²⁰ Den Begriff „Arbeitsgesellschaft“ hatte Ralf Dahrendorf auf dem 21. Deutschen Soziologentag in Bamberg im Jahr 1982 geprägt.

²²¹ Dahrendorf, Ralf, *Wenn der Arbeitsgesellschaft die Arbeit ausgeht*, in: *Die Krise der Arbeitsgesellschaft?* Frankfurt/Main, New York 1982, S. 29

²²² Touraine, Alain, *Postindustrielle Gesellschaft*, Frankfurt/Main 1972, S. 203

verlorengegangene Einheit wieder herzustellen. Statt einer ausdifferenzierten Lebenswelt sollte ein wieder alles in sich vereinendes Lebensmodell angeboten werden. Das vermeintliche Ende der Arbeitsgesellschaft wurde als eine Sinnkrise verstanden, die man durch den Begriff der Kultur im Sinne einer kohärenten Ganzheit aller Lebensbereiche zu bewältigen versuchte.

Die erste Ölkrise im Jahr 1972 und die Deklarationen des „Club of Rome“ zeigten zudem, daß dem wirtschaftlichen Wachstum durch die limitierten Energieressourcen und durch schwerwiegende ökologische Schäden Grenzen gesetzt waren. Die Ambitionen, gesamtgesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen, wurden durch die ökologische Krisenstimmung verdrängt. Die antiautoritären und außerparlamentarischen Strömungen flauten allmählich ab, so daß man für die Jahre 1973/74 von einer „Trend- oder Tendenzwende“ sprach.²²³ Die fortschreitende Zerstörung der Umwelt forderte nun vom einzelnen eine tiefgreifende Umstellung seiner Gewohnheiten und Lebenspraxis, um die ökologischen Schäden wieder rückgängig zu machen oder diese zumindest nicht zunehmen zu lassen. Es war eine Selbstveränderung gefordert, die dem Individuum die übergeordneten Zusammenhänge zwischen menschlichem Handeln und dessen Auswirkung auf die Umwelt bewußtmachte.

Als Alternativen zur Trennung von Arbeit, Freizeit und Wohnen und für die Kompensation des daraus folgenden Sinnverlustes wurde die Humanisierung der Arbeit gefordert. Als Strategien boten sich eine Rückkehr weg von einer partikularen und arbeitsteiligen Produktion hin zu einer handwerklichen Arbeit, alternative Lebensformen, die in Einklang mit ihrer Umwelt zu leben und zu produzieren versuchten, sowie die Hilfe zur Selbsthilfe für diejenigen, die aus dem ersten Arbeitsmarkt bereits ausgeschieden waren. Jenseits der vertraglichen Erwerbsarbeit etablierte sich in den achtziger Jahren eine Alternativökonomie oder Parallelwirtschaft, die aus volkswirtschaftlicher Sicht nicht ganz unerhebliche Erfolge verbuchen konnte.

Als Alternativprojekte konnte beziehungsweise kann man die Arbeit von Gruppen definieren, die organisiert Produktionsverhältnisse anstreben, die nicht der Profiterzielung dienen, sondern die Entfaltung der Fähigkeiten und Bedürfnisse der einzelnen ermöglichen, nicht hierarchisch sind und Festschreibungen von konkreter Tätigkeit und Qualifikation aufheben wollen, und die Produkte herstellen, die natur- und menschenfreundlicher als die industriell gefertigten sind. Diese Tätigkeiten waren meistens eingebettet in ein Zusammenleben, das daran arbeitete, Konkurrenz, Angst, Besitzdenken und geschlechtsspezifische Unterdrückung abzubauen und als Gegenöffentlichkeit politisch aufklärend zu wirken.²²⁴

²²³ Hermand, Jost, *Die Kultur in der Bundesrepublik Deutschland 1965–85*, München 1988, S. 471

²²⁴ Hollstein, Walter u. Boris Pentth: *Alternativprojekte*, Hamburg 1980, S. 9

Die Probleme des Arbeitsmarktes und der Umwelt schienen Ende der siebziger Jahre derart drängend, daß Initiativen und Projekte, die alternative Beschäftigungsformen zu etablieren versuchten, seitens der öffentlichen Hand mehr Wohlwollen und finanzielle Hilfe erwarten konnten als politisch motivierte Gegenmodelle, die durch ihre Autonomiebestrebungen und ihr „kommunistisches Gedankengut“ vielen Bürokraten als subversiv und gefährlich erschienen. Gegenüber den ideologischen und dogmatischen Auseinandersetzungen der frühen siebziger Jahre verhielten sich die Initiatoren der Alternativprojekte weitaus pragmatischer und waren an konstruktiver Zusammenarbeit mit den Behörden interessiert. Und so war auch die Stellungnahme der Freiburger *Fabrik*, keine Insel im Kapitalismus zu sein und kein Rückzugsgebiet, sondern ein Ort, um die gesellschaftlichen Widersprüche auszutragen und zu lösen versuchen, geradezu paradigmatisch. Entgegen der antiautoritären „großen Verweigerung“, die zur Zeit der Studentenbewegung Subkulturen wie die Beatniks, Hippies, Gammler oder die Tunix-Bewegung hervorbrachte, trug die Alternativbewegung die Züge des Bewahrenden, Schützenden und Konstruktiven.²²⁵ Weniger der negierende Protest als die konstruktive Lebensgestaltung kennzeichneten die Alternativbewegung. Konsumverweigerung war kein ideologisch motivierter Selbstzweck mehr, sondern gehörte nun zur selbst gewählten Einfachheit, die man sich im Verantwortungsbewußtsein gegenüber der Umwelt auferlegt hatte. Weniger Leistungsstreß, weniger Geld und weniger Konsum sollten durch mehr Muße in der freien Zeit, mehr persönliche Selbsterfüllung, mehr Gemeinschaftsleben und mehr Arbeit für den Eigenbedarf aufgewogen werden.²²⁶

Die „Krise des Marxismus“ bei den Linken, die ökologische Wachstumskritik und vor allem das Gefühl des Ausgeschlossenwerdens aus dem politischen System durch eine neue Politik, die unter dem Schlagwort „Modell Deutschland“ von der Regierung Schmidt verfolgt wurde, unter der zahlreiche Berufsverbote gegen „Radikale“ erlassen wurden und die sich im „deutschen Herbst 1977“ abermals als repressiv und hart zeigte, führten zu einer großen Projektgründungswelle Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre.²²⁷ Die Kälte und Härte des Wirtschaftssystems wie der Politik vermehrten den Wunsch nach anderen Arbeits- und Lebensformen, die mehr Orientierung und zwischenmenschliche Wärme bieten sollten. In mehrfacher Hinsicht stand die Alternativbewegung damit in Opposition zur industriellen Gesellschaft: Sie trat der Entfremdung und Ausdifferenzierung durch eine Rekonstruktion der

²²⁵ Bezüglich der Tendenz, die Gesellschaft zu verändern, jedoch gleichzeitig auf vergangene Werte und Normen zu rekurrieren, sei auf die Klassifikation von „progressiven“ und „regressiven“ Subkulturen bei Schwendter hingewiesen, die einerseits den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft kritisieren und verändern, aber grundsätzlich erneuern wollen und andererseits einen vergangenen Zustand wiederherstellen zu wollen. (Schwendter, Rolf, *Theorie der Subkultur*, Frankfurt/Main 1970, S. 37)

²²⁶ Huber, Joseph, *Wer soll das alles ändern? Die Alternativen der Alternativbewegung*, Berlin 1980, S. 14

²²⁷ Scherer, Klaus-Jürgen, *Perspektiven der Alternativökonomie und soziale Reformprogramm*, in: *Auszug aus der Gesellschaft?*, Berlin 1986, S. 148

Zusammenhänge zwischen Individuum und Gesellschaft entgegen. Der Bedrohung der Lebenswelt durch zunehmende Umweltzerstörung und verstärkte Aufrüstung versuchte sie durch eine verstärkte Gegenöffentlichkeit zu begegnen. Und sie wollte exemplarisch vorleben, daß eine solidarische, am Gemeinschaftsideal ausgerichtete Gesellschaft möglich ist. Hierzu gehörten überschaubare Gruppengrößen, kommunikative Zwischenmenschlichkeit, das Zulassen des Subjektiven und Spontanen, ein ganzheitliches Verhältnis zur Natur und zum eigenen Körper, selbstbestimmtes Arbeiten, Lebensgenuß usw.²²⁸

Die geistige Umstellung, die als Grundlage für die gesellschaftliche Erneuerung entscheidend sein sollte, forderte eine neue Mentalität des „Brüderlichen“, eine „neue Solidarität“ gefordert.²²⁹ Der einzelne sollte mit seinem Handeln nicht nur gegenüber sich und der Natur verantwortlich sein, sondern auch gegenüber den sozial Schwächeren. Wesentliches Charakteristikum dieser brüderlichen Gesellschaft war das starke Engagement in Selbsthilfegruppen.

Kennzeichen für Alternativprojekte waren: Autonomie (menschliches Handeln sollte aufgrund selbstbestimmter Vereinigung von Bürgern stattfinden und nicht von einer Organisationszentrale veranlaßt und geleitet werden), Selbstgestaltung (die gesellschaftlichen Tatbestände zu verändern, sollte als Chance, als Möglichkeit begriffen werden und nicht als notwendiges Übel), Betroffenheit (die Überschaubarkeit der Gruppen und Projekte sollte einen kompetent mitgestaltbaren gesellschaftlichen Nahbereich in der Lebens- oder Arbeitswelt gewährleisten), Basisdemokratie (wie auch bei den politisch motivierten Zentren sollte das Handeln aufgrund direkt-demokratischer Entscheidungsbildung bestimmt werden), Kooperationsbereitschaft (eine kritische Zusammenarbeit mit kooperationswilliger Verwaltung und mit Verbänden sollte die Voraussetzung vor allem für die finanzielle Förderung von Seiten des Staates sein) und Subsidiarität beziehungsweise Dezentralisierung (Handeln, das sozialstaatliche Leistungen nicht zu ersetzen, sondern umzugestalten versucht, durch Abbau zentralistischer Sozial- und Kulturverwaltung, Aufbau dezentraler, autonomer, gesellschaftlicher Selbstorganisation oder Mitarbeit aktiver Bürger).²³⁰

Die Alternativbewegung ging von einem Kulturbegriff aus, der sich auf die Einheit aller menschlichen Lebensbereiche wie Arbeit, Freizeit, Kunst und Wohnen gründet. Nach diesem Verständnis hatte die Industrialisierung diese Einheit durch eine Objektivierung des Menschen in mehrere Bereichen aufgebrochen: Der Zustand der Entfremdung als Abstraktion von geleisteter Arbeit und ihrem Anteil am Endprodukt ist für diese Trennung charakteristisch. Zudem hat sich durch die Ausdifferenzierung der Klassen eine Gesellschaft entwic-

²²⁸ A. a. O., S. 149

²²⁹ Jungk, Robert, *Neue Solidarität – erste Strukturen einer brüderlichen Gesellschaft*, in: *Anders leben – überleben*, Frankfurt/Main 1978, S. 151

kelt, die zwischen einer Volks- und einer Elitekultur unterscheidet. Durch die immer abstrakter und voneinander unabhängiger werdenden Produktionsprozesse in der Industrie ging die Identifikationsmöglichkeit des Arbeiters mit seiner Arbeit soweit verloren, daß selbst sein Klassenbewußtsein und eine spezifische Arbeiterkultur fast vollständig verschwanden.

Kultur wurde als human gestaltete Lebensweise verstanden, und um diese wiederzuerlangen, mußte die unmenschliche, entfremdende Arbeit neu organisiert werden, die mittelbar den Menschen bedrohende Umweltzerstörung aufgehalten und allgemein eine „neue Solidarität“, eine brüderliche Gesellschaft etabliert werden. Der künstlerische Lebensbereich mit Theater, Musik, Tanz, bildenden und angewandten Künsten spielte in diesem Kulturbegriff nur eine untergeordnete Rolle.²³¹ Ihnen wurde immer noch eine kompensatorische Funktion zugeschrieben, die ja immer weniger vonnöten sei, wenn sich das Leben harmonisch und ganzheitlich gestalte und der Mensch im Einklang mit sich und seiner Umwelt keine Defizite mehr auszugleichen habe. „Kultur“ im Namen der *UFA-Fabrik* „Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk“ und der Freiburger *Fabrik* „Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie“ meint eher künstlerische Praxis, die unter einen übergeordneten Kulturbegriff zu subsumieren ist. Künstlerische Aktivität ist demnach ein Teil der angestrebten Ganzheitlichkeit aller Lebensbereiche, ist ein integraler Bestandteil der Kultur wie sinnerfüllte Arbeit und sportliche Betätigung usw.

Hilmar Hoffmann, der mit seinem Buch „Kultur für alle“ den demokratischen Kulturbegriff auf eine Formel gebracht hatte, knüpfte mit seinem 1985 erschienenen Band „Kultur für morgen. Ein Beitrag zur Lösung der Zukunftsprobleme“ an diese Überlegungen unter Einbeziehung der Arbeit an. Unter den Überschriften „Kultur statt Arbeit?“, „Betätigung statt Arbeit“, „Die Entkoppelung von Arbeit und Einkommen“ und „Kultur und Arbeit gehören zusammen“ entwickelt Hoffmann den Gedanken, Kultur als Ersatz für Arbeit anzubieten. Die zur Untätigkeit verdamnten Arbeitslosen, die ihrer Erwerbsarbeit verlustig gingen, die Jugendlichen, die ohne Lehrstelle und Arbeitsplatz gar nicht in die Arbeitswelt eingelassen wurden, und die Frührentner und Rentner, die unabhängig von ihren Fähigkeiten nicht mehr arbeiten durften, sollten durch eine Betätigung im kulturellen Bereich einer sinnvollen Lebensführung teilhaftig

²³⁰ Glaser, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, Bd. 3, München 1989, S. 131

²³¹ „Das spezifisch Alternative eines solchen Kulturbetriebs bestand letztlich weniger in besonders hochwertigen ästhetischen Leistungen als der bewußten Hervorkehrung des Genüßlichen und Lebenssteigernd-Ichbezogenen. Es gab daher zwischen 1975 und 1985 zwar eine alternative Kunstszene, aber keine wirklich alternative Kunst. So finden sich etwa im Bereich der bildenden Künste kaum irgendwelche Gemälde, Grafiken oder Skulpturen, die sich dieser Bewegung zuordnen lassen.“ (Hermann, Jost, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965–85*, München 1988, S. 518)

werden.²³² Damit war zum einen die freie und kreative Betätigung gemeint, zum anderen ein zweiter Arbeitsmarkt. Die Grenze zwischen Erwerbsarbeit und Freizeit müsse durch den Begriff der Tätigkeit aufgehoben werden, um die Aufspaltung der Gesellschaft in Arbeitende und Nicht-Arbeitende zu verhindern. Auch die Arbeit zu nichtökonomischen Zwecken wie Hobbys, Abendkurse, ehrenamtliche Tätigkeit usw. müsse als solche anerkannt werden, weil sie Inspiration, weiterführende Anregung, geistige Fortbildung befördere. Der Kultur komme damit eine größere Bedeutung zu als eine Luxus- und Entspannungsfunktion, sie trage zur Bewältigung gesellschaftlicher Anpassungsprobleme und Entwicklungsdefizite bei. Deswegen habe die Kulturpolitik ihr Interesse nicht auf die Objektivationen der „zeitlosen Kunstwerke“ zu richten, sondern auch auf den „Kommunikationsprozeß Kunst“²³³.

Als Kulturdezernent von Frankfurt/Main kann Hoffmann aber darüber hinaus mit einem statistischen Überblick auch auf die arbeitsmarktpolitische Bedeutung der Alternativprojekte hinweisen. Die Umsätze von verschiedenen Frankfurter Einrichtungen vom Kulturzentrum über Programmkinos bis zu Szenezeitschriften übertrafen den kommunalen Zuschuß um mehr als das Zwölfwache. Auch die Besucherzahlen freier Einrichtungen betrugen in der Spielzeit 1983/84 fast das Doppelte von dem der Städtischen Bühnen Frankfurt.²³⁴ Der Kulturpolitik kam damit eine immer wichtigere Stellung im politischen Entscheidungssystem zu. Das Schlagwort der „Umwegrentabilität“, mit der die Gewinne, die aus öffentlichen Subventionen entstanden, machte die Runde.

Als Embleme dienten der Alternativbewegung im Gegensatz zu den Identifikationssymbolen der Studentenbewegung, die aus der Arbeiterwelt entlehnt waren, Motive aus der Natur und dem ländlichen Leben: die Blume, vor allem die Sonnenblume, die Sonne (man denke an die lachende „Atomkraft? Nein Danke!“-Sonne), der Baum, Getreide, Wind- und Fahrräder, die Spitzhacke und der Gärtnerhut und alle Farben des Regenbogens. Diese Embleme versinnbildlichen ein elementares Leben, das in Einklang mit der Schöpfung steht. Diese Symbole deuten an, daß der Mensch, der sich ihrer bedient, sein Leben in Harmonie zur Natur führen möchte.

Einige Kulturfabriken nahmen diese Symbole in ihren Piktogrammen auf und signalisierten damit neben ihrem kulturellen Auftrag auch einen ökologischen Anspruch.

Besonders wird dies bei einer Illustration der *Kulturfabrik Mittelherwigsdorf* zum Ausdruck gebracht (Abb. 81): Aus dem Schornstein der Fabrik steigt der Schriftzug als Rauch auf. Der Schriftzug ist dabei auch in den Farben des Regenbogens gehalten und ein paar Rauchwolken über der Esse sind in den Primärfarben und Grün koloriert. Der Kontrast der

²³² Hoffman, Hilmar, *Kultur für morgen*. Frankfurt/Main 1985, S. 27

²³³ A. a. O., S. 127

²³⁴ A. a. O., S. 95

bunten Rauchschwaden zur Schwarzweiß-Photographie der Fabrik verdeutlicht, daß hier aus Altem, Eintönigem und Grauem etwas Neues, Lebendiges und Kreatives entsteht.

Einer Doppelcodierung von Name und Piktogramm bedient sich auch die *Sumpflblume* in Hameln (Abb. 82): Das Bild einer zarten und schönen Pflanze, die trotz der Widrigkeiten ihres unwirtlichen und unfreundlichen Umfeldes wächst und gedeiht, wird allein schon mit dem Namen evoziert. Der Schriftzug hingegen zeigt in den Buchstaben die Halme, die aus dem Sumpf ragen, beziehungsweise den Horizont einer Grasnarbe, womit auch das in der Alternativbewegung gerne verwendete Schlagwort der „Graswurzelrevolution“ illustriert wird. Mit diesem Piktogramm wird angedeutet, daß die Veränderung der Lebensverhältnisse „von unten“ erwachsen und sich ausbreiten müssen. Die Entstehung von Neuem wird mit organischem Wachstum verbunden. Mit einer intensiven gelb-orangen Farbgebung wurde die Sumpflblume dann in den neunziger Jahren als eine stilisierte Sonne dargestellt (Abb. 83). Die Blätter können dabei als Sonnenstrahlen interpretiert werden und damit auf die Ausstrahlung oder Strahlkraft des soziokulturellen Zentrums verweisen.

Eine rote Sonne setzt auch den Akzent beim Piktogramm der *Altstadtschmiede Recklinghausen* (Abb. 84): Die Farbe des Daches und des Bodens, grün und gelb, sind im Kontext der Alternativbewegung als das Grün der Natur und die Blüten der Blumen zu verstehen. Die Verwendung der Grundfarben oder der Farben des Regenbogens war ohnehin beliebt, um Fröhlichkeit und Vielfalt zu versinnbildlichen. In der Programmgestaltung eine „bunte Mischung“ anzubieten oder als „buntes Volk“ aufzutreten, war sowohl Zweck als auch Mittel, um möglichst viele Menschen zu erreichen und zum Mitmachen zu bewegen. Viele Farben oder das Farbspektrum des Regenbogens verweisen auf die unterschiedlichen Facetten und Bereiche, denen sich die jeweilige Kulturfabrik widmet.

Die Berliner *Regenbogenfabrik* wurde bereits im vorigen Kapitel genannt. Ihr Piktogramm veranschaulicht diese Farbemblematisierung ganz gut. Sie bringt ihre optimistischen, hoffungsfrohen Ambitionen eines nachbarschaftlichen Miteinanders nicht nur mit ihrem Namen, sondern auch mit ihrem Logo fast mustergültig zum Ausdruck (Abb. 85): Über der Ansicht der Hinterhoffabrik spannt sich in kräftigen Farben der Viertelkreis eines Regenbogens, das biblische Symbol der Hoffnung. Durch den Duktus schwungvoller Pinselstriche, in dem der Regenbogen dargestellt ist, wird zugleich der künstlerische Anspruch des Nachbarschaftszentrums formuliert. Der früher rauchende und rußende Fabrikschlot wandelte sich in Verbindung mit dem Regenbogen zu einem Zeichen für ein nachbarschaftliches und umweltfreundliches Miteinander. Diese Farbigkeit verweist auch auf die tatsächlich grell bunt gestrichenen Gebäude und die Tordurchfahrt der Regenbogenfabrik, die einen deutlichen Akzent in den sonst in gedeckten Farben gestalteten Gründerzeitbauten setzt.

3.3 Sekundärnutzung von Fabriken als Strategie der Wiederverwertung

Innerhalb der Alternativbewegung bekommt die Besetzung und Umnutzung eines leerstehenden Fabrikgebäudes eine andere, zusätzliche Bedeutung. Ein soziokulturelles Zentrum in einem abgeschriebenen, längst amortisierten Bauwerk einzurichten, war nicht nur eine pragmatische Überlegung, sondern vor allem ein demonstrativer Akt der Wieder- oder Weiterverwendung, ein lautes Hinterfragen des ständigen Erneuerungswillens, der die Qualitäten von Bestehendem oder Traditionellem ignoriert. Die Vorliebe für Altes und Gebrauchtes war weniger eine Form von Nostalgie als ein Aufbegehren gegen den sich immer schneller perpetuierenden Zyklus des Wegwerfens und Neukaufs, von Abriß und Neubau. Ein ausgedientes Fabrikgebäude nochmals zu verwerten, war demnach nicht nur geschmäcklerischer Pragmatismus, sondern eine öffentliche Stellungnahme gegen das so wenig verantwortungsbewußte Bauwesen. Die heftigen Reaktionen der Vertreter der Bauwirtschaft zeigen, daß die Umnutzung einer alten Fabrik als Affront und unverantwortliches Handeln gewertet wurde. Von ihnen wurde gerne mit dem Verlust von Arbeitsplätzen argumentiert, der eintrete, wenn nicht abgerissen und neu gebaut würde. Sie sahen ihre Interessen gefährdet und konnten daher der Argumentation der Wiederverwertung nichts abgewinnen.

Für die Bauwirtschaft war es von Interesse, ausgediente Gebäude abzureißen und das Grundstück neu zu entwickeln. Eine intensivere Ausnutzung durch eine dichtere Bebauung eines meist zentral gelegenen Geländes war letztendlich auch für die Kommunen finanziell von Vorteil. Bauunternehmer und Stadt profitierten gleichermaßen von der Flächensanierung im Wohnungsbau und von der Neuentwicklung von Industriebrachen, wie in Kapitel 2.3 beschrieben. Diese Verflechtung von privatwirtschaftlichen und fiskalischen Interessen stellte eine Machtstruktur dar, wie sie Guy Debord in seiner „Gesellschaft des Spektakels“ bereits im Vorfeld der 68er-Unruhen kritisiert hatte. Der Konsumzwang sei demnach der Unterdrückungsmechanismus, da das Spektakel die Bewußtlosigkeit durch scheinbare materielle Verbesserung erhalte.²³⁵ Unkritischer Konsum von immer besseren, schöneren Waren stabilisiere das kapitalistische Wertschöpfungssystem und dessen suggestive Vermarktungsstrategien. Das Spektakel sei zugleich Ergebnis und Zielsetzung der bestehenden Produktionsweise und werde durch Werbung, Propaganda und Information aufrechterhalten. Zerstreuung, Illusion und falsches Bewußtsein stützen das Spektakel als das gegenwärtige Modell gesellschaftlichen Lebens.²³⁶ Auch die Architektur folgt diesem

²³⁵ Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, S. 23

²³⁶ Guy Debord definiert Kultur gleichfalls durch die Begriffe Arbeit und Einheit: „Die Kultur ist die allgemeine Sphäre der Erkenntnis und der Vorstellung des Erlebten der in Klassen geteilten geschichtlichen Gesellschaft; d. h. sie ist jene Fähigkeit zur Verallgemeinerung, die *getrennt* besteht, als Teilung der intellektuellen Arbeit und als intellektuelle Arbeit der Teilung. (...) Die Geschichte, die die relative Autonomie der Kultur und die ideologischen Illusionen über diese Autonomie schafft, kommt auch als Kulturgeschichte zum Ausdruck. Und die gesamte Eroberungsgeschichte der Kultur läßt sich als die Geschichte der Offenbarung ihrer

Mechanismus, indem sich die Lebenszyklen der Gebäude stetig verkürzen. Bei Hochhäusern geht man mittlerweile von einer Nutzungsdauer von 30 Jahren aus, dann haben sich die Baukosten amortisiert, und mit einem Neubau kann eine weitere Wertschöpfung initiiert werden. Das Image von Industrie- und Dienstleistungsunternehmen hängt seit den fünfziger Jahren mit deren Fähigkeit zur Erneuerung und Verbesserung zusammen. Mittels neuer und moderner Architektur kann sich eine Firma der Außenwirkung, innovativ und fortschrittlich zu sein, versichern.

Die Änderung des Konsumverhaltens sei demnach auch eine Störung dieses Systems. Ein leerstehendes Fabrikgebäude und die Industriebranche sind Folgeprobleme der „fordistischen Phase“ kapitalistischer Vergesellschaftung, die durch Massenkonsum gekennzeichnet ist. Bürgerinitiativen, wie die erwähnte BI Nördliche Altstadt in Köln, die sich für die Erhaltung von alten Industriegebäuden einsetzten, wehrten sich zum einen gegen den Abriß von denkmalwürdiger Substanz und zum anderen gegen die Prestigeprojekte, die an deren Stelle errichtet werden sollten. Die Skepsis gegenüber geplanten „Verschönerungen“ unter dem Begriff „Wohnumfeldverbesserung“ mochte genauso groß sein wie die Befürchtung, ein erhaltenswertes Gebäude zu verlieren. Die Um- und Weiternutzung eines Industriebaus zeigte, daß die so zwingend erscheinenden Argumente der Bauindustrie trotz ihrer technischen und wissenschaftlichen Formulierungen nur ökonomischen Einzelinteressen dienten. Mittels Umnutzung wurden die vermeintlich baufälligen und unzulänglichen Bauten einen neuen Wert. Die Praxis des Bespielens, Bewohnens und Bewirtschaftens von ausgedienten Industriebauten zeigte, daß deren bauliche Substanz nicht wertlos sein mußte, wenn man andere Maßstäbe für deren Bewertung ansetzte. Der Verwendbarkeit eines Gebäudes erlosch nicht mit dem Wegfall der ursprünglich vorgesehenen Funktion als Produktionsstätte. Auf seine Schutzfunktion reduziert konnte ein Industriebau sowohl als Hülle für einen Fertigungsprozeß als auch als Hülle für eine Theateraufführung oder ein Tanztheaterstück dienen. Das scheinbar zwangsläufige Argument, daß Erneuerung gleichzeitig Verbesserung bedeute, wurde in Frage gestellt, da die Weiterverwertung eines Gebäudes die Umweltbelastung durch Bauschutt und Müll verhinderte, die durch den Abriß entstehen würde. Das Motiv des Bewahrens richtete sich sowohl auf den historischen Wert eines Industriebaus als auch auf die mit einem Neubau gefährdete Umwelt. Der Umgang mit Vorhandenem, das Weiterverwerten von Gebrauchtem wandelte sich zu einem Wert an sich. Der sinnvolle Umgang mit Ressourcen war genauso auf alte Bauwerke zu beziehen als auf natürliche Rohstoffe und Energieträger. Die Wiederentdeckung von Verwertungszyklen, wie sie in der Landwirtschaft üblich waren, sollte

Unzulänglichkeit, als ein Marsch in Richtung auf die Selbstabschaffung begreifen. Die Kultur ist der Ort der Suche nach der verlorenen Einheit.“ (Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, S. 157)

den Raubbau an Ressourcen auf Kosten der Umwelt aufhalten und das Bewußtsein für die Verantwortung gegenüber den nachfolgenden Generationen fördern.

Die Sanierung und Renovierung von Industriebauten erschien unter ökonomischen Aspekten vielleicht nicht profitabel, aber unter ökologischen Gesichtspunkten und im Rahmen eines alternativen Arbeitsbeschaffungsprogramms als durchaus sinnvoll. Verschiedene Initiativen haben den Um- und Ausbau von leerstehenden Industriegebäuden zu einem zentralen Arbeitsbereich gemacht, wie die *Grether Fabrik* in Freiburg, der *Ottenser Werkhof* in Hamburg, der *Werkhof* in Hagen, der *Pfefferberg* in Berlin, der *Werkhof* in Lübeck, der *Kultur- und Werkhof Nauwieser 19* oder die *Eisfabrik* in Hannover. Neben kulturellen Aktivitäten fördern die genannten Zentren die bauliche Instandsetzung und Unterhaltung ihrer Gebäude unter ökologischen Gesichtspunkten, bei einigen Initiativen wird in manchen Gewerken sogar professionell ausgebildet. Die meisten Um- und Ausbauprojekte in Kulturfabriken verfolgen das Ziel, in den jeweiligen Industriebauten Wohnungen zu errichten, die niedrige Mieten gewährleisten sollen. Damit sollen neben der Erhaltung der Gebäude auch Sozialstrukturen erhalten bleiben, die durch Grundstücks- und Immobilienspekulationen die Mieten im innerstädtischen Bereich drastisch ansteigen ließen und zu einer Entmischung der Bevölkerung führten. Damit sollte der Ghettoisierung von sozial Benachteiligten entgegengewirkt werden.

Mit der Verwendung ausschließlich natürlicher Baustoffe, der Installation innovativer Gebäudetechniken, wie dem Blockheizkraftwerk der Freiburger *Fabrik* oder den „grünen Schallschutzmauern“ der *UFA-Fabrik*, extensiver Dachbegrünung, dem Anlegen von Dachterrassen und Gärten, dem Bau von Regenwasserauffanganlagen und anderen Maßnahmen sollten Auswege aus dem industrialisierten Bauen mit überwiegend chemischen und nicht wiederverwertbaren Baustoffen aufgezeigt und es sollte ein verantwortlicher Umgang mit der Umwelt demonstriert werden. In verschiedenen Selbsthilfegruppen wurden die Strategien für Instandsetzungs- und Mieterinitiativen weitervermittelt, um auch andernorts alternative Sanierungs- und Vermietungsmodelle mit dauerhafter Sozialbindung zu ermöglichen.

Als weiteres Beispiel für eine ökologisch motivierte Umnutzungsinitiative sei der Verein „Leben in der Fabrik“ auf dem Jagenberg-Gelände in Düsseldorf erwähnt. 1984 hatte sich die Bürgerinitiative „Uns Jagenberg“ formiert, die die Bauten der ehemaligen Papier- und Maschinenfabrik erhalten wollte. Die 1907 von dem Industriearchitekten Heinrich Salzmann errichteten Gebäude waren mit Jugendstilornamenten versehen und mit einer weißen Ziegelfassade und grüner Zierkeramik verkleidet. Unabhängig von dieser aufwendigen Gestaltung legte auch der gute Zustand der Gebäude eine Erhaltung nahe. Hierbei wurde die Bürgerinitiative vom Arbeitskreis „ökologische Stadtplanung“, der aus Planern und Architekten bestand, unterstützt. Auf dessen Betreiben hin wurde beim zuständigen Landeskonservator eine Prüfung des Salzmannbaus als Industriedenkmal erwirkt, die auch tatsächlich erfolgreich war. Die untere Denkmalbehörde stellte den Bau im gleichen Jahr unter Denkmalschutz, womit ein wichtiges Argument in den Bemühungen um die Erhaltung gewonnen

war. Aus Mitgliedern des Arbeitskreises und anderen Interessierten bildete sich dann die „Projektgruppe Jagenberg“, die eine ernst zu nehmende „Gegenplanung“ erstellte, die von den politischen Parteien im Kommunalwahlkampf 1984 auch diskutiert wurde. Angesichts der Verhandlungen mit der Stadtverwaltung, dem Ministerium für MSWV und der Landesentwicklungsgesellschaft LEG war die lose Organisationsstruktur einer Bürgerinitiative nicht mehr ausreichend, und es wurde 1985 der Verein „Leben in der Fabrik“ gegründet. Zweck des Vereins war, „auf eine unter ökologischen Gesichtspunkten sinnvolle, der Erfüllung der sozialen Bedürfnisse der Bürgerinnen und Bürger dienende und damit das Gemeinwohl fördernde Nutzung des ehemaligen Jagenberg-Geländes in Düsseldorf-Bilk hinzuwirken und sie zu fördern“²³⁷. Ziele im einzelnen waren: der weitgehende Erhalt der vorhandenen Gebäude auf dem Gelände, Vermittlung der Bedeutung und Schutz des Salzmannbaus als Industriedenkmal, seine Umnutzung in Gewerbe-, Kultur-, Wohn- und Kommunikationsräume, Förderung des Umweltschutzes und ökologischer Grundsätze auf dem Gelände, Förderung der Kultur in den Bereichen Musik, Literatur, Kunst, Film und Tanz vor allem durch Veranstaltungen und Räumlichkeiten, lebendiger Austausch mit der Nachbarschaft sowie Mitbestimmung und Selbstverwaltung der zukünftigen Mieter.²³⁸

Auf der Grundlage der zahlreich eingegangenen Bedarfsanmeldungen verschiedener Gruppen konkretisierte sich ein Nutzungskonzept, bei dem die Bereiche „Arbeiten und Gewerbe“ mit ca. 30 %, „Wohnen“ mit etwa 40 %, „Soziales“ um die 10 % und der Bereich „Kultur/KünstlerInnen“ mit ca. 25 % vertreten sein sollten.²³⁹ Ähnlich wie bei der *UFA-Fabrik* sollte sich die Nutzung der ehemaligen Werksanlage nicht allein auf kulturelle Aktivitäten beschränken, sondern einen ganzheitlichen Lebenszusammenhang schaffen. Dieses Konzept wurde im Februar 1985 auf einer Podiumsdiskussion der Öffentlichkeit und vor allem dem damaligen Minister für Landes- und Stadtentwicklung vorgestellt. Dieser ließ sich überzeugen und betonte nicht nur die Notwendigkeit der Erhaltung der Gebäude, sondern sagte auch öffentliche Förderung durch Sanierungsmittel des Landes Nordrhein-Westfalen zu.

Allerdings konnten die ursprünglichen Pläne in den folgenden Jahren doch nicht umgesetzt werden. Die Stadt verkaufte Teile des Jagenberg-Geländes, ließ einen städtebaulichen Ideenwettbewerb durchführen, gab mehrere Gutachten in Auftrag, verwarf die Planungen wieder und benötigte so fast zehn Jahre, bis der Salzmannbau für den Verein „Leben in der Fabrik“ bezugsfertig war. Der Salzmannbau blieb als Industriedenkmal zwar erhalten, die Bauten des Restgeländes wurden jedoch abgerissen. Eine Anerkennung erfuhr der Verein mit der Verleihung des Umweltschutzpreises der Stadt Düsseldorf mit seinem Konzept „Umweltschonende Bewirtschaftung des Kulturcafés im Salzmannbau“.

²³⁷ *Leben in der Fabrik e. V.*, Satzung vom 19. 9. 1985, nicht paginiert

²³⁸ Zitiert nach Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen*, Hannover 1994, S. 87

3.4 Kultur-Werkstatt – Ort kreativer Arbeit

Durch die Umstrukturierungs- und Rationalisierungsmaßnahmen in der Industrie und die sich daraus ergebende Entlassungen beschäftigten sich Soziologen mit den gesellschaftlichen Folgen der Erwerbslosigkeit. Da angesichts der steigenden Arbeitslosenzahlen eine neuerliche Vollbeschäftigung das unwahrscheinlichste Zukunftsszenario darstellte, stand der Begriff der Arbeit zur Diskussion. Ralf Dahrendorf fragte: „Der Weg zurück zur Arbeitsgesellschaft ist uns verbaut. Warum ist das so? Was ist es an der Arbeitsgesellschaft, das uns in die heutige Lage geführt hat? Und dann, weit schwieriger noch: welche Alternativen gibt es denn zur Arbeitsgesellschaft? Wohin führt der Weg, der mit dem Ende der Arbeit beginnt?“²⁴⁰ Da der Sozialstaat noch nicht in Frage stand, galt es, die psychischen und moralischen Folgen der Erwerbslosigkeit aufzufangen und Formen neuer Lebensformen jenseits bezahlter Arbeit aufzuzeigen. Wenn man bisher arbeitete, um sich Lebensgenuß zu verschaffen, schien Lebensgenuß ohne Erwerbsarbeit fast unmoralisch und parasitär. Doch lag für viele hierin die Chance einer Uorientierung.

Herman Glaser sah in diesem gesellschaftlichen Notstand die Möglichkeit, neben der Erwerbsarbeit den Bereich der gesellschaftlichen Tätigkeit zu stärken. Lebensgenuß sei demnach nicht mehr als egozentrisch zu bewerten, sondern als Strategie, das Leben sinnvoll zu gestalten. Glaser schlägt vor, neue bürgerliche Lebensformen zu entwickeln, die sowohl die Freude am anderen als auch die Hilfe für den anderen in das Zentrum der Tätigkeit rückt.²⁴¹ Durch diese gesellschaftliche Tätigkeit solle die Kluft zwischen privatem und öffentlichem Leben überbrückt werden. Hierzu gehören die selbstbestimmte Tätigkeit im Bereich Freizeit, der Eigenarbeit und bestimmter Ehrenämter, der Nachbarschaftshilfe, Familienarbeit und genossenschaftlichen Kooperationen wie auch das Feld der soziokulturellen und sozialpsychologischen Tätigkeiten.

Wie mit seinen Vorschlägen für „Kulturläden“, die Treffpunkte für nachbarschaftliche Kommunikation sein sollten, unterbreitet Glaser eine Idee für eine Institution für das gesellschaftliche Tätigsein: „Der Topos, der Tätigkeit bzw. Meta-Arbeit zu lokalisieren vermag, heißt *Werk-statt* (...) ‚Werkstatt‘ – als Ort, da Werke stattfinden, Topos eines soziokulturellen Begründungszusammenhangs mit der Absicht, Tätigkeit (jenseits der Erwerbsarbeit) zu ermöglichen – muß als überwölbender Begriff verstanden werden; er intendiert veränderte Fortführung des Bestehenden wie Schaffung neuer sozialer, pädagogischer und kultureller

²³⁹ Kleine, Helene, *Leben in der Fabrik e.V. Düsseldorf*, in: *Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte*, Loccum 1989, S. 116

²⁴⁰ Dahrendorf, Ralf, *Wenn der Arbeitsgesellschaft die Arbeit ausgeht*, in: *Die Krise der Arbeitsgesellschaft?* Frankfurt/Main, New York 1982, S. 31

²⁴¹ Glaser, Hermann, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen und die Zukunft der Industriegesellschaft*, in: *Erziehung und Bildung als öffentliche Aufgabe*, Weinheim, Basel 1988, S. 296

Einrichtungen.“²⁴² Mit einer Werkstatt soll ein Ort zwischen der Erwerbstätigkeit und der Freizeit bereitgestellt werden, wo eine neue Lebensform für Arbeitslose unter dem neuen Begriff des „Tätigseins“ möglich ist.²⁴³ Das Stigma der Arbeitslosigkeit soll durch die Anerkennung sinnvoller und kreativer Tätigkeit kompensiert werden. Nach Glaser kommt dem Solidaritätsprinzip eine entscheidende Bedeutung zu. Gemeinnützige Arbeit, Hilfe zur Selbsthilfe und Engagement für das Gemeinwohl genießen gesellschaftliche Anerkennung und können als Alternative zur Erwerbsarbeit angesehen werden. Die Werkstatt ist als Kommunikations- und Sozialisationsort gedacht, aber nicht wie bei den ersten Kultur- und Kommunikationszentren als Reaktion auf die Anonymität der Großstädte, sondern als Reaktion auf die Vereinsamung durch Arbeitslosigkeit.²⁴⁴ Was in dieser Argumentation ausbleibt, sind jedoch ökonomische Erwägungen. Es scheint ungerecht, daß derjenige, der für sich kein Geld erwirtschaften kann, nun mit seiner Arbeitskraft gesellschaftliche Mißstände kompensieren muß. Gegenüber fehlendem Lohn erscheint eine Sinnstiftung durch eine begriffliche Modifikation gemeinnütziger Arbeit als allzu idealistisch.

Glaser umreißt die Arbeit in den Werkstätten wie folgt: *„Eine ‚Kategorientafel‘ für Werkstatt-Praxis sollte beachten:*

- Nähe zum Wohnort; aber doch so weit von ihm abgetrennt, daß ein deutlicher ‚Ortswechsel‘ stattfindet, da allein schon dieser motiviert bzw. (...) ‚diszipliniert‘: Überwindung des ‚Sich-gehen-Lassens‘.*
- Tätigkeit in Gruppen, die die individuelle Selbst- und Mitbestimmung ernst nehmen, die offen sind für das Hineinwachsen neu Hinzukommender, die aber auch das Ausscheren in eigen-willige Tätigkeitsbereiche fördern (...)*
- Produktiv-kreative Tätigkeit, die sinnvoll ist (...); sinnvoll ist es zum Beispiel, wenn individuelles Engagement dem Gemeinwohl zugute kommt.*
- Gesellschaftliche Anerkennung, indem solche Werkstätten, abgesehen von der notwendigen ‚Grundversorgung‘ der in ihnen Tätigen, eine der Erwerbsarbeit adäquate ‚Aura‘ erhalten.“²⁴⁵*

In zahlreichen Städten, wie Albrechtsberg, Bergheim, Bremen, Castrop-Rauxel, Dortmund, Duisburg, Ebersbach, Essen, Frankfurt, Freiberg, Hamburg, Hamm, Hiddenhausen, Maisach, Kaufbeuren, Kühlungsborn, Paderborn, Reutlingen, Saarbrücken, Schweinfurt, Sulz-

²⁴² A. a. O., S. 296

²⁴³ Glaser, Hermann, *Anmerkungen und Kommentar zu den Bausteinen für eine kommunikativ und ökologisch orientierte Kulturpolitik*, in: *Umbruch der Industriegesellschaft – Umbau zur Kultargesellschaft?* Dortmund 1991, S. 102

²⁴⁴ Glaser, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland zwischen Protest und Anpassung 1969–1989*, Bd. 3, München 1989, S. 323

²⁴⁵ Glaser, Hermann, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen und die Zukunft der Industriegesellschaft*, in: *Erziehung und Bildung als öffentliche Aufgabe*, Weinheim, Basel 1988, S. 297

bach, Trier und Viersen, entstanden Werkstätten oder Kulturwerkstätten, die künstlerische und handwerkliche Aktivitäten förderten, indem sie Räume zur Verfügung stellten, Ausstellungs- oder Auftrittsmöglichkeiten anboten, Gruppen und deren Aktivitäten koordinierten, Kurse und Seminare veranstalteten und für Öffentlichkeitsarbeit sorgten. Die meisten haben nicht unbedingt eine übergeordnete Zielsetzung und ein soziokulturelles Programm, so daß man sie als kleinere, abgespeckte Varianten von Kulturzentren beschreiben könnte. Größtenteils sind die Kulturwerkstätten Interessengemeinschaften einzelner Künstler-, Musik- oder Arbeitsgruppen, die sich zusammengefunden haben, um als Körperschaft einfacher entsprechende Räumlichkeiten anmieten zu können, wie Proberäume für Musik- und Theatergruppen, Künstlerateliers, Fotolabors, Holz-, Metall-, Textil- und Töpferwerkstätten, Druckereien, Filmstudios und Computerpools. Das englische Wort „Workshop“ entwickelte sich dabei im Verlauf der Jahre zur universellen Bezeichnungen für Kurse, Schulungen, Diskussionsrunden, Seminare und Tagungen. Einen Workshop zu besuchen, impliziert fast immer, sich fortzubilden, sich weitere Fähigkeiten und Kenntnisse anzueignen oder vorhandene auszubauen. Der Besucher lernt mit der praktischen Tätigkeit, kann sich ausprobieren. Die Werkstätten stellen einen großen informellen Bereich der Wissensvermittlung dar, da es für manche Disziplinen, vor allem esoterischer Provenienz, weder treffende Bezeichnungen gibt noch gesichertes Wissen und entsprechend wissenschaftlich ausgebildete Lehrer. Sie sind Orte, wo wie auch immer geartetes Können weitergegeben wird, ohne daß bestimmte Qualifikationen den Austausch limitieren.

Kulturwerkstätten erleichtern und fördern die künstlerische Tätigkeit und Produktion. Von Kulturfabriken kann man sie vielleicht insofern abgrenzen, als Produktion und Fortbildung im Vordergrund stehen und nicht die Präsentation der Ergebnisse. Die Werkstatt ist der Ort, der den individuellen Interessen oder vielleicht sogar dem Egoismus des einzelnen mehr Raum gewährt, bei dem der Zusammenschluß zu einer Atelier- oder Proberaumgemeinschaft nicht einem gemeinschaftlichen Ideal, sondern pragmatischen Überlegungen geschuldet ist.

3.5 Der Begriff Arbeit

Wenn die Akteure der frühen Kulturfabriken mit ihren linksgerichteten Zielsetzungen beim Begriff der Arbeit überwiegend von einer marxistischen Definition ausgingen und den damit einhergehenden, überwiegend negativen Konnotationen wie Ausbeutung und Entfremdung beistimmten, so verbanden sich zu Beginn der achtziger Jahre damit ganz andere Vorstellungen. Arbeit stellte nicht mehr das Übel dar, das in Kauf zu nehmen war, um die Existenz und den Lebensgenuß zu sichern, sondern eine „selbstbestimmte Tätigkeit“ im Sinne Hannah Arendts. Nach Arendt ist die Grundbedingung, unter der die Arbeit steht, das Leben selbst, und umfaßt damit nicht nur den Vorgang des Herstellens zur Existenzsicherung und

physischen Reproduktion, sondern auch die Auseinandersetzung des Subjekts mit seiner Welt.²⁴⁶ Wenn der Arbeitsprozeß bei Marx im Produkt erlischt, kommt bei den Kulturfabriken, die eine Einheit von Leben, Arbeit, Sport und Kultur usw. anstreben, dem Arbeitsprozeß ein eigener Wert zu. Dies wird oftmals mit dem Begriff der „sinnvollen Tätigkeit“ umschrieben, der sich mit der Vorstellung verbindet, daß sich der Mensch in seiner Arbeit auch psychisch re-produzieren sollte. Kreative und selbstbestimmte Arbeit, bei der sich der Mensch frei entfalten und weiterentwickeln kann, stand dabei im Gegensatz zur instrumentellen und entfremdenden Industriearbeit. Der oftmals in Kulturfabriken formulierte Anspruch, nicht kommerziell zu wirtschaften, kann so auch als Strategie verstanden werden, nicht in Zwänge und Strukturen der Erwerbsarbeit abzudriften. Die ehrenamtliche Tätigkeit schien ein Garant dafür zu sein, daß die soziokulturelle Arbeit ihre Motivation nicht aus der Existenzsicherung ableiten mußte, sondern ihren Sinn frei definieren konnte. Lediglich eine freie Kulturarbeit ermögliche demnach die freie, kreative Entfaltung des Menschen.

Der *Bahnhof Langendreer* beschreibt seine Prinzipien wie folgt: „Angefangen hat es mit unserer Utopie: anders leben, anders arbeiten, selbstverwaltet und autonom – Kultur nicht ohne Politik, Politik nicht ohne Kultur. Von Anfang an gab es Druck von außen, der darauf abzielte, uns in das herrschende politische und wirtschaftliche System einzubinden. Wie überhaupt soziokulturelle Einrichtungen sich immer stärker über den Markt finanzieren sollen und politisch die Aufgabe erfüllen sollen, Widerstand zu kanalisieren und zu integrieren. Diese Anpassungsleistung versuchen wir jedoch nach wie vor nicht zu erbringen, noch geschützt durch unsere Prinzipien der Selbstverwaltung, per Selbstverwaltung, per größtmöglicher Hierarchiefreiheit und Non-Profit-Prinzipien, durch Autonomie im Inhaltlichen und Finanziellen.“²⁴⁷ Die freie, selbstbestimmte Arbeit der Kulturfabriken stand nach Auffassung vieler soziokultureller Akteure in gesuchter Opposition zur Abhängigkeit und Fremdbestimmung durch die Erwerbsarbeit. Sie war Selbstzweck und trug ihren Wert in sich selbst, während die Erwerbsarbeit Mittel zum Zweck war. Viele Kulturfabriken definierten ihre soziokulturellen Arbeit als ganzheitliches Projekt, das kreative Selbstverwirklichung und Entfaltung ermöglichen sollte, wie beispielsweise die *Tuchfabrik Trier*: „Wenn Kultureinrichtungen zur Humanisierung der Gesellschaft beitragen wollen, indem sie die ästhetischen, kommunikativen und sozialen Bedürfnisse möglichst vieler Bevölkerungskreise in die kulturelle Praxis mit einbeziehen, generationsübergreifend ihr Publikum erreichen, alltagsnah zur Entfaltung des kulturellen Lebens beitragen, wenn sie den Akzent nicht auf Konsum und Kommerz, sondern vor allem auf die gestalterische Selbsttätigkeit der Menschen legen, wenn sie in ihrem Angebot die Grenze künstlerischer Sparten überschreiten, dann ist die Rede von *Soziokultur*.“²⁴⁸

²⁴⁶ Arendt, Hannah, *Vita Activa oder Vom tätigen Leben*, München 1967, S. 120

²⁴⁷ URL: <http://www.bahnhof-langendreer.de>

²⁴⁸ Selbstdarstellung der *Tuchfabrik Trier*, o. J., nicht paginiert

Sicher nicht unerheblich für diese neue Wertschätzung, die der Arbeit zukam, ist die Tatsache, daß Soziokultur überwiegend ein Beschäftigungsfeld für arbeitslose Akademiker und Künstler war. Vor allem Pädagogen, Soziologen, Literatur- und Medienwissenschaftler, Lehrer, Sozialarbeiter und andere Absolventen der ausdifferenzierten Studiengänge der sechziger und siebziger Jahre engagierten sich in den Kulturfabriken.²⁴⁹ Die Zahl der ausgebildeten Akademiker in diesen Fachbereichen überstieg die Zahl der zu besetzenden Stellen im öffentlichen Dienst und an den Universitäten bei weitem, wodurch es viele arbeitslose Geistes- und Sozialwissenschaftler gab, die gar nicht erst im ersten Arbeitsmarkt Fuß fassen konnten. Viele beschäftigungslose Akademiker schufen sich daher mit den soziokulturellen Zentren ihr Betätigungsfeld selbst, erfanden quasi einen neuen Arbeitsmarkt. Dies mag nicht unwesentlich zur Empathie mit den Arbeitslosen der Industrie beigetragen haben und auch der Grund für die vielen Beschäftigungs- und Fortbildungsprogramme sein, die dort angeboten wurden. Die eigenen Erfahrungen mochten die Notwendigkeit von alternativen Betätigungsfeldern und das Angebot von Selbsthilfegruppen wohl befördert haben. Die leerstehende Fabrik als eine Art Sinnbild der Arbeitslosigkeit, war daher der passende Ort für die Initiatoren soziokultureller Zentren. Nachdem der erste Arbeitsmarkt aus diesen Gebäuden verschwunden war, hielt der zweite Arbeitsmarkt mit ABM- und Drittmittelstellen hier Einzug.

Bezeichnend für diesen Austausch sind Formulierungen in Presseerklärungen und Manifesten, die das Vorher und dem Nachher gegenüberstellen und den Unterschied zwischen der maschinellen und monotonen Industriearbeit und der künstlerischen Arbeit thematisieren. Die *Kulturfabrik Neukirchen* stellt sich selbst mit diesen Worten dar: „In den Mauern der Kulturfabrik Neukirchen lebt die Phantasie und werden die ehemaligen Maschinenhallen mit Einfallsreichtum ausgestattet. Selbermachen heißt hier das Zauberwort. Stoffe weben, färben, bemalen, schnitzen und dreheln, Puppen nähen und Puppenspiele aufführen, malen, Körbe flechten und Ton formen. Wer hierher zur Schicht kommt, hat Spaß an Formen und Farben, vertraut seinen Händen, seinem Geschick und seinen sprudelnden Ideen. Und während sonst Fabrikture für Betriebsfremde fest verschlossen bleiben, stehen hier die Türen zu den Werkstätten, den Zirkeln, den Arbeits- und Interessensgemeinschaften weit offen.“ Der Gegensatz von technisiertem Produktionsbetrieb und lustvoller, kreativer Beschäftigung soll die qualitative Verbesserung der Tätigkeiten in den früheren Fabrikhallen unterstreichen. Das Bild von phantasievoller, schöpferischer Selbstverwirklichung und Re-Produktion wird mit der Eintönigkeit der stumpfen Industriearbeit noch gesteigert. So geben einige Initiativen einleitend eine Idee, von dem, was früher in ihren Räumen stattfand. „Wo früher Möbel und Garne produziert wurden, entwickelte sich eines der größten selbstverwalteten soziokulturellen Zentren Baden-Württembergs“, textete die Freiburger *Fabrik*, mit der Beschreibung, „wo einst Maschinen ratterten, begeisterten nun lokale Kulturgrößen“, wurde zum 30. Jahrestag über

²⁴⁹ *Vielfalt als Konzeption. Zu der Arbeit soziokultureller Zentren und Anforderungen an ihre*

die *Fabrik* in Hamburg berichtet. „Da wo früher Segeltuche, Leinen und Baumwollstoffe gefertigt wurden, gibt es jetzt viel Raum für Ihre Veranstaltungen“, wirbt die *Melsunger Kulturfabrik*, und der *Industrietempel* in Mannheim führte in einer Art Manifest aus: „Wo früher stumpfsinnige, monotone Arbeit geleistet wurde, soll heute getanzt werden. Hallen der Entfremdung bieten jetzt Raum für Individualisten. Nischen für Kulturexperimente sind entstanden, Freiraum für Aktionskunst, Happenings, Ausstellungen, Ateliers ... Wo Fließbänder ratterten, findet heute eine Performance statt.“

Wie bei der Verwendung des Wortes „Schicht“ bei der *Kulturfabrik Neunkirchen* werden Vokabeln der Arbeitswelt auch gerne in einem anderen Kontext verwendet. So nannten sich die Initiatoren des *Begegnungszentrums Druckerei* in Bad Oeynhausen „Drucker“ oder der Trägerverein der *Kulturfabrik* in Frankfurt/Oder „Die Fabrikanten“. Wenn eine Kulturfabrik besonders viele Veranstaltungen hintereinander durchführte, sprach man in Stadtteilmagazinen gerne von „einer hohen Taktzahl“, von „Kultur am laufenden Band“ oder „Kultur wie vom Fließband“. Hajo Cornel bediente sich für den Titel eines Aufsatzes zur Soziokultur gleichfalls Metaphern aus der Arbeitswelt: „Stilllegung der Kultur bei forciertem Betrieb“. Vielen Initiatoren von Kulturfabriken schien es besonders schlüssig, ihre Arbeit mit den Worten „Kultur produzieren“ zu umschreiben, wie beispielsweise die *Waggonhalle* in Marburg: „Das Team der Waggonhalle will möglichst vielen Menschen ermöglichen, selber Kultur zu produzieren und öffentlich zu präsentieren“, oder die *Kulturfabrik Löseke*: „Außerdem produzieren wir Kultur und konzipieren und organisieren Kulturprojekte.“ Mit dem Wort *produzieren* wurde offensichtlich versucht, eine quantitative Dimension zu eröffnen. Mit Produktion verbindet man hohe Stückzahlen und reine Masse, und diese Vorstellung auf den Kulturbetrieb übertragen, deutet auf viele, viele Veranstaltungen, Konzerte, Ausstellungen und Theaterstücke, auf viele, viele Künstler, Musiker, Schauspieler und Tänzer hin. So werden die durchgeführten Veranstaltungen in den Pressematerialien der Kulturfabriken auch immer gerne in langen Listen dokumentiert, wohl weniger für archivarische Zwecke als zur Selbstversicherung der geleisteten Arbeit.

Neben dem Sprachgebrauch geben auch hier die Piktogramme und Schriftzüge einiger Kulturfabriken ihre Idee von Arbeit wieder. Besonders häufig wird das Motiv des Zahnrades oder des Räderwerks aufgegriffen, um Bewegung und Aktivität, das Ineinandergreifen und das gemeinsame Funktionieren der Akteure zu versinnbildlichen:

Das Logo der *Fabrik Lehrter Straße* in Berlin zeigt eine Phantasieapparatur mit zwei Zahnrädern, auf denen gekrümmte Pfeile eingezeichnet sind, damit eine ständige Drehbewegung andeuten (Abb. 86). Die beiden Öffnungen links und rechts deuten an, daß etwas, das diese Apparatur passiert, anders herauskommt, als es hineingekommen ist, womit wohl

der Mensch gemeint ist, der in der Kulturfabrik eine geistige Fortentwicklung erfahren soll. Es kann auch die Schaffung eines Kunstwerks darstellen. In beiden Fällen ist diese Graphik ein Sinnbild für die hier geistig-künstlerische Arbeit.

Als ein in sich geschlossenes Räderwerk präsentiert sich die *Fabrik Osloer Straße* in Berlin mit ihrem Logo (Abb. 87): Eine komplexe Anordnung unterschiedlich großer, filigraner Zahnräder wird von einem Kreis umspannt. Diese Figur kann als das Modell einer ganzheitlichen Lebensweise interpretiert werden. Gerade im Kontext der Ökologie-Diskussion kann das Räderwerk als Modell für die Wechselwirkung von menschlicher Arbeit und deren Folgen für die Umwelt gedeutet werden: Auch die kleinste Drehung eines Rades bewirkt die Bewegung eines anderen, die Verantwortlichkeit menschlichen Handelns gründet sich auf die unauflösbaren Zusammenhänge zwischen Arbeit und Umwelt, alles gehört zusammen, alles funktioniert zusammen.

Der Clown, der beim Piktogramm der *Sonthofer Kulturwerkstatt* zwischen zwei Zahnrädern gestikuliert, erinnert zweifellos an eine Szene aus Chaplins Film „Modern Times“, in dem dieser als Fabrikarbeiter in die Mühlen einer gigantischen Maschine gerät (Abb. 88). Chaplin wird von den Zahnrädern, sprich seiner stumpfen Arbeit, gleichsam „durchgeman-gelt“. Die Clownsfigur hingegen scheint dagegen mit den Zahnrädern zu jonglieren oder auf ihnen zu tanzen, wodurch ihnen das vielleicht Bedrohliche, unvermeidlich Wiederkehrende genommen und durch eine Wirkung des leichten Spielerischen ersetzt wird. Die Räder drehen sich im Hintergrund, um dem Clown beziehungsweise den Schauspiel- oder Tanzgruppen die Darbietung seiner Kunst zu ermöglichen.

Die Logos der *Kulturwerkstatt Maisach*, des *Künstlerhauses Dortmund* und der *Fabrik Bruchsal* bestehen aus der stilisierten Abbildung eines einzelnen Zahnrades (Abb. 89–91). Mit unterschiedlichen graphischen Mitteln wird eine Drehbewegung beziehungsweise die Friktion des Räderwerks angedeutet, wodurch Dynamik und Schwung der jeweiligen Initiative vermittelt werden sollen. Die Piktogramme sollen andeuten, daß sich hier was bewegt, daß hier permanent „was los ist“.

Pars pro toto für eine Fabrik steht auch eine Schraube beziehungsweise Schraubenmutter beim Logo des *Künstlerhauses Weidenstraße* in Hamburg oder einer Zeichnung für den Umschlag eines Buches der *Lagerhalle* in Osnabrück (Abb. 92 u. 93). Die Schraube wie auch das Zahnrad steht für die Maschine, für eine Apparatur, auch als ihr kleinster Bestandteil verweist sie auf einen Produktionsprozeß und damit auf die Fabrik. Die inhärente Drehung des Gewindes deutet gleichfalls Bewegung an. Drehung und Bewegung sollten das Charakteristikum der Kulturzentren sein, im Gegensatz zu den erstarrten und unbeweglichen Strukturen der etablierten Kulturinstitutionen. Die Entität der Maschine ist ihre Bewegung, wie auch der Betrieb der Kulturfabriken niemals stillstehen, sondern ständig laufen sollte.

Einige Zentren haben die vereinfachte Darstellung eines typischen Geräteteils oder einer spezifischen Maschine für ihr Piktogramm gewählt: Das Logo der *Druckerei* in Bad

Oeynhausen zeigt eine Handpresse (Abb. 94), das der *Weberei* in Gütersloh ein Weberschiffchen (Abb. 95) oder das des *Pumpwerks* in Wilhelmshaven eine Rohrbiegung (Abb. 96). Die *Pumpe* in Kiel hat die Aufwärts- und Abwärtsbewegung einer Pumpe in ihren Schriftzug aufgenommen, indem der Buchstabe U höher gestellt und das P tiefer gestellt wurde. Darüber hinaus markierten die Betreiber der *Pumpe* den Eingang ihres Gebäudes mit zwei nachträglich aufgestellten Wasserrohren, da der einfache Klinkerbau die ehemalige Funktion des Gebäudes von außen nicht erkennen lässt (Abb. 97). Mit zwei gebogenen Rohrstücken wird hier die Torsituation des Eingangs nochmals wiederholt und ist damit auch von weitem zu sehen. Die beiden Wasserrohre fungierten gleichfalls als Markenzeichen. Analog zu den genannten Formulierungen, die mit „Wo früher...“ anfangen, wurde mit diesen unterschiedlichen Darstellungen von Maschinenteilen an die einstmals dort verrichtete Arbeit erinnert. Mit diesen Piktogrammen wurde die Vorstellung von monotoner und stumpfer Industriearbeit evoziert, die man mit der neuen Nutzung zu überwinden und ins Positive umzuwerten suchte.

Beweglichkeit, Aktivität, Dynamik und Betriebsamkeit waren die Eigenschaften, mit denen sich die jeweiligen Initiativen mit dem Attribut des Zahnrades oder Maschinenteils auszeichnen wollten. Arbeit, auch wenn sie als maschinelle, technische Arbeit illustriert wurde, war hier gleichbedeutend mit künstlerisch-kreativer Arbeit.

4 Die Kulturfabrik als Gegenstand der Geschichtskultur

4.1 Fallbeispiel Nr. 4: *Flottmann-Hallen* in Herne

In der Stadt Herne im Ruhrgebiet standen Mitte der achtziger Jahre die Hallen der vormaligen Bohrhämmer- und Kompressorenfabrik Heinrich Flottmann & Co. leer und sollten abgerissen werden. Mit diesen Gebäuden dämmerte eine Industrielegende vor sich hin, denn das Industrieunternehmen hatte die Stadt in der Nähe Bochums geprägt: „Eine kleine Epoche lang war Herne vor allem unter einem Begriff bekannt: als ‚Stadt der Bohrhämmer‘. Zweitnamen und Bekanntheit verdankte Herne vor dem Zweiten Weltkrieg dem Unternehmer Heinrich Flottmann, der aus Schlägel und Eisen eine einzige Maschine konstruierte – ein wichtiger Schritt für die Modernisierung des Bergbaus.“²⁵⁰ Über Generationen hinweg bot das Bohrrammerwerk von Herne Hunderten von Einwohnern Arbeit und trug zum Wohlstand der Stadt bei.

Die Produktionshallen waren 1908 von den Architekten Wilhelm Schmidtman und Julius Klomp in der Formensprache des Jugendstils errichtet worden (Abb. 98 u. 99). Die Fassade des fünfschiffigen Hauptbaus mit Schmiede, Schlosserei, Ausstellungs- und Versandhalle war aufwendig mit Naturstein und Ziegel gestaltet worden. Der Mittelbau ragte mit einer leichten Wölbung aus der Flucht der anderen Hallen hervor, die mit Zierdächern und kleinen Risaliten geschmückt waren. Die Reihung der Hallendächer an der Stirnseite war durch abgerundete, mit Oculi verzierten Giebeln rhythmisiert worden. Selbst das schmiedeeiserne Werkstor war von besonderem künstlerischen Wert: Die Essener Firma Fußmann und Fleeth hatte das sieben Meter hohe und neun Meter breite Tor mit einem Jugendstilmotiv mit einem Drachen und einer Sonne für die Industriemesse in Düsseldorf 1902 angefertigt (Abb. 100). Der Firmengründer Heinrich Flottmann hatte das kunstvoll geschmiedete Tor anschließend gekauft und vor dem Hauptbau als Werkstor installieren lassen.

Entgegen den anderen Fallbeispielen waren diesmal die architektonische Qualität, der künstlerische Wert der Gebäude und ihre Bedeutung im Stadtraum für die Gründung eines Kulturzentrums ausschlaggebend. Der Rat der Stadt Herne fand die traditionsvollen und nahezu einmaligen Jugendstilbauten zwar schön, konnte sich ob der abzusehenden Folgekosten aber nicht für eine Erhaltung entschließen. Nach einem Bebauungsplan aus dem Jahr 1978 sollten die Gebäude abgebrochen und statt dessen 250 Wohnungen errichtet werden. Nachdem Bürger der Stadt gegen den Abriß protestiert hatten, stufte das Landesdenkmalamt 1984 den Gebäudekomplex als „bedeutende Anlage für das Ruhrrevier“ ein und stellte ihn unter Denkmalschutz. Die einfacheren Produktionshallen waren bereits abgetragen, der Abriß des Hauptbaus war genehmigt worden, und die Bagger waren schon vorgefahren. In letzter Minute wurde jedoch der Abriß durch den Einspruch des Stadtentwicklungsministers

von Nordrhein-Westfalen gestoppt. Da der Denkmalschutz von der Kommune aus fiskalischen Gründen erwogen worden war, sicherte der Minister für die Erhaltung der Anlage nun finanzielle Unterstützung seitens des Landes zu.

Nachdem die Stadt Herne mit einer Art Wettbewerb zur Vorlage von Nutzungsvorschlägen aufgefordert hatte, legten dreizehn Bewerber ihre Konzepte für eine erhaltende Weiternutzung des Flottmann-Ensembles vor. Sie reichten vom Architekturmuseum bis zur Einrichtung einer Bühne für eine freie Theatergruppe. Im Sommer 1985 beschloß die Stadt, die Flottmann-Hallen für 3,4 Millionen D-Mark zu einer wohnungsnahen Freizeit- und Erholungsanlage mit integrierter Begegnungsstätte in eigener Trägerschaft auszubauen.²⁵¹ Für diese Nutzung wurde die Trägerschaft mit dem hölzernen Namen „Wohnungsnaher Freizeit- und Erholungsanlage mit integrierter Begegnungsstätte“ gegründet. Nach verschiedenen konzeptionellen Lösungsansätzen, unter anderem auch mit dem Versuch, Wohneinheiten mit Hotelstandard in die Hallenanlagen zu integrieren, wurde schließlich in Abstimmung mit dem Ministerium für Landes- und Stadtentwicklung eine Kombination von kleiner Begegnungsstätte und „kalten Spielmöglichkeiten“ (also unbeheizte Räume) als Umnutzungskonzept festgelegt. Die Begegnungsstätte wurde im mittleren Teil der Hallenanlagen eingerichtet, die Nebengebäude waren als Flächen für Squash, Fußball, Basketball, Kinderturnen ausgewiesen, aber auch für Kunstausstellungen. Diese Flächen wollte man aus Rücksicht auf die sonst sehr hohen Investitionskosten der Hallenanlagen ohne Beheizung zur Verfügung stellen, womit nur eine eingeschränkt saisonale Nutzung möglich war.²⁵²

Die Umbaumaßnahmen wurden 1985 und 1986 durchgeführt, und im Oktober 1986 konnte mit einem großen Fest das Kulturzentrum *Flottmann-Hallen* eingeweiht werden (Abb. 101–103). Die Stadt Herne ist auch heute noch Betreiber der Anlage und setzt zum Teil ABM-Kräfte für die Betreuung ein. Nach dem Umbau stellte sich die Nutzung der einzelnen Hallenteile wie folgt dar:

Halle 1 und 2: Ausstellungen und kulturelle Aktivitäten,

Halle 3: Begegnungsstätte, Gruppenräume, Kneipe, Theatervorführungen und Sanitärräume,

Halle 4 und 5: Multifunktionale Spaß- und Spielfläche, Umkleide- und Sanitärräume²⁵³

²⁵⁰ URL: <http://www.flottmann-hallen.de>

²⁵¹ Koschany, Günter, *Industriebrache: Städtebauliche Chance oder Niemandsland der Architektur?* in: *Industriebrachen: neue Chancen, neue Nutzungen vom Technologiepark bis zum Medienzentrum*, Stuttgart 1990, S. 66

²⁵² Greling, Wolf, *Von der Fabrikhalle zum Kommunikationszentrum Flottmann-Hallen in Herne*, in: *Industriebrachen: neue Chancen, neue Nutzungen vom Technologiepark bis zum Medienzentrum*, Stuttgart 1990, S. 100

²⁵³ A. a. O., S. 101

Vom 18. Oktober bis 16. November 1986 fand die erste Kunstaussstellung in den *Flottmann-Hallen* statt. Dabei stellten unter dem Titel „Skulptur Ruhr '86“ ausschließlich Künstler aus der dortigen Region ihre Werke aus, womit das jüngere Kunstschaffen und aktuelle Entwicklungslinien der bildenden Künste im Revier publik gemacht werden sollten (Abb. 104). In der brachliegenden Zeche Carl in Essen war bereits 1983 von Künstlern ein Symposium mit dem Titel „Das Revier, Motiv und Motivationen“ initiiert worden, um auf die Eigenständigkeit der Kunstlandschaft Ruhrgebiet aufmerksam zu machen und über weitere Entwicklungsmöglichkeiten nachzudenken. Die Eröffnungsausstellung „Skulptur Ruhr '86“ wurde von Bildhauern bestritten, die sich mit ihren Werken mit dem Ort, mit der früheren Werkshalle auseinandersetzen sollten. Die Skulpturen und konzeptionellen Arbeiten traten dabei in einen Dialog mit dem Raum der früheren Lehrwerkstatt. Im Vorwort zum Ausstellungskatalog wurde unter dem Titel „Fabrikbesetzung“ diese Bezugnahme zum Raum thematisiert und wurden die verschiedenen künstlerischen Konzepte vorgestellt. Aus dieser Einführung von Kurator Ulrich Krempel sei an dieser Stelle etwas ausführlicher zitiert:

„Das eigentlich Interessante an der Ausstellung ist der Ort und das Angebot, welches von ihm ausgeht. Das eigentlich Interessante an diesem Ort ist die Ausstellung, die sich auf ihn bezieht und für ihn und in ihm entsteht. Das eigentlich Interessante an dieser Ausstellung sind die Künstler, die sich mit ihrer Ausstellung auf diesen Ort beziehen.

Daß die gewohnten Orte ihre gewohnten Bestimmungen verloren haben, daß die gelebten Sinnbezüge sich aufgelöst haben in nostalgisch erinnerte, daran haben sich die Menschen an der Ruhr gewöhnen müssen. Wir sind mit den Dingen nicht mehr eins, wie wir es einmal gewohnt waren. In den Fabrikhallen wird nichts mehr fabriziert, doch jetzt sind wir daran interessiert, ihnen Verlorenes zurückzugeben, damit wir unsere Identitäten nicht endgültig verlieren. Also konservieren wir das Bild der Dinge, erhalten uns die äußere Hülle von Zusammenhängen, die nicht länger bestehen und nicht weiter bestehen können. Eigentlich tun wir so, als hätte sich nichts geändert; und doch etwas ist anders als zuvor. Das Eingangstor der Fabrik steht, prächtiger denn je, im Hof des Museums, wo sein Kunstcharakter einfach sichtbarer wird. Das Äußere des Fabrikgebäudes ist von nie gesehener Schönheit und Solidität; durch die sauberen Fenster fällt das Licht in die geputzten Innenräume. Die Produktion ist verlagert – nicht in irgendein Billiglohnland, sondern in unser Allerinnerstes, wo die Erinnerungen an den Wünschen arbeiten.

In dieser Situation bekommt alles tatsächliche Handeln die Qualität symbolischen Tuns. Die Künstler, die in die Innenräume eindringen, die sie besetzen und für ihre Absichten nutzbar machen, ahnen vielleicht, daß ein jeder ihrer Schritte weit über sich selbst hinausweist. Mit ihrer Arbeit hat die Fabrik eine Chance, ein neues Leben zu beginnen. Denn die Künstler nehmen den geretteten Raum dankbar auf. Das ist ihr Ort, in ihm finden sie sich zurecht, weil sie ihn zu ihrem Terrain erklären. Alle Elemente des Raums, in ihrer spezifischen Form entstanden aus dem Bedenken von Zweckbestim-

mungen, werden für die Künstler zu Bezugspunkten und Arbeitsfeldern. Boden und Decke, Fenster und Wand. Fläche und Höhe, Überdachung und Lichtzuführung. Nie erreichbare Details wie ein roter Deckenträger, ein Lüftungsrohr, ein Heizungsanschluß. Die Höhe des Estrichs, die Zugangstreppe, die harmonischen Qualitäten des Raummaßes. Das Licht im Raum und seine Veränderungen, die Atmosphäre, deren Veränderungen durch eintretende Menschen.“²⁵⁴

Mit diesen Worten wird deutlich, daß die früheren Fertigungshallen mit ihren Gebrauchsspuren als Zeugen der Vergangenheit rezipiert wurden und man sich damit der historischen Dimension des scheinbar vergangenen Industriezeitalters bewußt wurde. Der Autor spricht von Verlorenem, von Nostalgie und Erinnerung und verweist damit auf Geschichtlichkeit, auf die industrielle Vergangenheit des Ausstellungsraums, der Stadt wie auch der gesamten Region. Wenn er die frühere Einheit mit den Dingen oder verlorengegangenen Sinnbezüge thematisiert, dann nicht im Sinne der verlustig gegangenen Einheit von Leben und Arbeit, wie das im vorigen Kapitel ausgeführt wurde, sondern im Sinne eines Bruchs der eigenen Identität, der sich durch den Strukturwandel in der Region vollzogen hat. Der Anteil der Arbeiter an der Einwohnerschaft Hernes war so stark zurückgegangen, daß das Selbstverständnis einer Arbeiterstadt nicht mehr für jeden nachvollziehbar war. Die Identität als Industrie-, als Arbeiterstadt war offenbar nicht mehr selbstverständlich, und angesichts der allgegenwärtigen Industriebrachen und leerstehenden Fabriken schien die Auseinandersetzung mit dieser spezifischen Vergangenheit für die jüngere Generation sehr aufschlußreich. Für die Künstler hatte sich mit dieser Vergangenheit ein neues Themenfeld erschlossen, und eine intensive kreative Beschäftigung mit den Überresten des Industriezeitalters kam in Gang. Es wurden Fundstücke wie rostige Eisenträger, verbogene Drähte, kleine Holz- und Metallstücke, abgetragene Sicherheitstiefel oder Maschinenteile verarbeitet oder durch bewußt gesetzte Kontraste auf die Materialität der Wände und Böden verwiesen. Verschiedene Strategien der künstlerischen Arbeit waren dabei erkennbar: „Arbeitsprozesse als Formabwicklungen, Monumente aus Industrieprodukten, Spielmöglichkeiten mit Alltagsobjekten, Neuentdeckungen von Materialeigenschaften, Präzisierungen von Alltagsgeschehen, Fixierungen von Vergänglichem und Variabilität von scheinbar Statischem. Zusammenfassend: Freilegung von ästhetischen und emotionalen Werten durch die Befreiung der Alltagsobjekte aus ihrem Funktionszusammenhang ...“²⁵⁵, erklärt Wulf Herzogenrath in einem Katalogbeitrag.

In den folgenden Jahren wurden viele weitere Ausstellungen mit ähnlicher Zielstellung in den *Flottmann-Hallen* durchgeführt (Abb. 105 u. 106). Die über 600 Quadratmeter große

²⁵⁴ Krempel, Ulrich, *Fabrikbesetzung*, in: *Skulptur Ruhr '86*, Ausstellungskatalog, Herne 1986, S. 8

²⁵⁵ Herzogenrath, Wulf, *Bemerkungen zu einer eigenständigen Kunst-Region*, in: *Skulptur Ruhr '86*, Ausstellungskatalog, Herne 1986, S. 5

Ausstellungshalle bot dabei genug Platz für die Präsentation raumgreifender Installationen und großformatiger Malereien. Kaum ein Kunstverein oder Ausstellungsraum in der Umgebung bot diese großzügigen räumlichen Möglichkeiten und darüber hinaus so viele Ansatzpunkte für die künstlerische Arbeit. Durch die große Fläche waren die Ausstellungsräume in den *Flottmann-Hallen* vor allem für Skulpturen und Konzeptkunstwerke geeignet. Die Ausstellungen trugen so bezeichnende Titel wie „Standort Herne“, „Atelier Flottmann“, „abteufen und fördern“ oder „Schichtwechsel“.

Im Rahmen der Landeskulturtage „Kultur vor Ort“ im Jahr 1991 wurde die Gruppenausstellung „Revierlandschaft Stadtlandschaft Kunstlandschaft“ gezeigt, die als eine Zwischenbilanz dieser inhaltlichen Bezugnahme zum Ausstellungsraum und der industriellen Vergangenheit angesehen werden kann. Ausgangspunkt und Ziel der Arbeiten der 28 eingeladenen Künstler war die Bezugnahme zum Revier, zum Ruhrgebiet. Neben den Skulpturen, die mit Fund- und Versatzstücken aus der früheren Arbeitswelt arbeiteten, beeinflussten Ort und Geschichte die Sujets der Malerei und Photographie.

Der Photograph Werner Thiel beispielsweise zeigte Schwarzweißaufnahmen von ausgedienten Armaturen und Schaltern (Abb. 107). Die Schalttafeln mit ihrer Geometrie von Knöpfen, Hebeln und Drehreglern, ihren graphischen Zeichen, Gefahrenhinweisen und Beschriftungen, mit ihrer Dreckschicht und ihren Abnutzungsspuren wurden durch die sachliche Dokumentation selbst zu Gegenständen ästhetischer Betrachtung. Thiel exponiert damit alltägliche Gegenstände der Arbeitswelt, die durch ihre Stilllegung eigentlich nutzlosen, wertlosen Müll darstellen, und stilisiert sie fast zu künstlerischen Arbeiten. Das Kunstwerk entstand nicht durch den Arbeitsprozeß des Künstlers, sondern durch den Akt der Setzung durch den Künstler.

Im Gegensatz dazu standen die Gemälde der Malerin Ingrid Becker. Statt ausgedienter und dreckiger Fabrikgebäude zeigte sie Bilder neuer und gepflegter Industrieanlagen, die durch ihren vollständig sauberen und aufgeräumten Zustand eine fast klinische Reinheit vermitteln (Abb. 108). Sie stand damit in der Tradition der Maschinenästhetik, mit der vor allem zwischen den Kriegen Künstler Werke der Technik pathetisch überhöht und heroisiert haben. Die mit scharfen Schatten akzentuierte Akkuratess der Baukörper und die kühle Technizität der Anlagen produzierten ein Gegenbild zu den romantischen Verfallsszenarien verlassener Fabrikgebäude. Ingrid Becker ästhetisierte nicht die Gebrauchsspuren und Abnutzungserscheinungen alter Industriebauten, wie sie ja im Ausstellungsraum auch zu sehen waren, sondern ihre streng geometrische Architektur und die technischen Anlagen an sich. Die fast gespenstische Abwesenheit von Menschen steigerte diesen Eindruck noch und konnte gleichzeitig als düstere Zukunftsvision verstanden werden, die eine Produktionswelt vorwegnahm, die menschliche Arbeit ausschließt.

Ganz ähnlich verfuhr der Maler Ulrich Ostgathe. Er ästhetisierte den Stillstand der Technik, indem er Details großer Maschinen und Stahlkonstruktionen fokussierte (Abb. 109). Er zeigte Schwung- und Zahnräder, Kräne und Seilwinden, die während ihres Betriebs respektvollen Abstand forderten, nun aus ungewohnter Nähe. Die durch Jahre des Gebrauchs ausgeleierten und abgenutzten Maschinen haben im Stillstand ihre bedrohliche Wirkung verloren und erlauben eine kontemplative Betrachtung. In warmes Licht getaucht evoziert der Künstler eine elegische Stimmung angesichts der Relikte des Industriezeitalters.

Die Ausstellung „Revierlandschaft Stadtlandschaft Kunstlandschaft“ zielte auf einen Wandel der Wahrnehmung ab: „Der gebaute Moloch muß differenziert und klarer gegliedert werden“, heißt es dazu im Begleittext des Ausstellungskataloges.²⁵⁶ Von der Ausstellung versprach man sich eine Form der „Spurensicherung“, das Vordringen zu einem „eigenständigen Kern“ und Signale zu einer „rekultivierenden Initiative“. Es ging um eine Neubewertung der bergbaulichen Vergangenheit des Reviers und einen bewußten Umgang mit dem Erbe der Industrialisierung. Die Kunst diene zur Auseinandersetzung mit den Gebäuden der *Flottmann-Hallen* und dem industriellen Erbe der Stadt und der Region. In früheren Produktionshallen wurden Kunstwerke inszeniert, die ihrerseits wieder die Produktionshalle in Szene setzten. Die Wechselwirkung zwischen den Kunstwerken und ihrem Ausstellungsort stand in diesen Präsentationen im Vordergrund. Durch den Ausstellungsraum boten sich weitere Interpretationsansätze und Bedeutungsebenen für die darin gezeigten Kunstwerke und Installationen.

Als einen Beitrag zur Wiederfindung der eigenen Identität ist auch der Name des freien Theaters zu verstehen, das in den *Flottmann-Hallen* beherbergt war und ist: „Theater Kohlenpott“. Der Bezug zu den Menschen und den Lebenszusammenhängen des Ruhrgebiets, des Reviers stand für die Laienschauspieler damals im Vordergrund. Ihr Prinzipal Willi Thomczyk beschreibt in der Selbstdarstellung der Gruppe, daß man zu Beginn der achtziger Jahre „armes Theater“ in „leeren Räumen“ und öffentlichen Plätzen gespielt habe.²⁵⁷ Der Realität des Ortes kam damit eine eigene Bedeutung zu: „Keine Simulation, sondern jeder Lebensraum wurde mit unseren Wünschen künstlerisch besetzt – wurde so zu einem Spielraum.“²⁵⁸ Die Schauspieler strebten das Direkte und Unmittelbare an, das auf die Illusion der Kulissen verzichtete und sich statt dessen vorhandener Orte und Räume bediente. Auch hier kam der Identität als Industriestandort eine zentrale Bedeutung zu. Die Hallen des früheren Bohrhämmer-Herstellers wurden damit selbst zur Kulisse, zu einem Bühnenbild, das in

²⁵⁶ Knorre, Alexander von, *Revier-/Stadt-/Kunst-Landschaft*, in: *Revierlandschaft, Stadtlandschaft, Kunstlandschaft*, Ausstellungskatalog, Herne 1991, S. 6

²⁵⁷ URL: <http://www.theater-kohlenpott.de>

²⁵⁸ ebenda

Wechselwirkung mit dem jeweiligen Theaterstück stand. Der postindustrielle Raum bot weitere inhaltliche Zugänge zum Stück.

Mit der Geschichte der Gründung der *Flottmann-Hallen* und den Beispielen der inhaltlichen Ausrichtung der Ausstellung dürfte deutlich geworden sein, daß sich diese Kulturfabrik als Ort der Geschichtskultur beziehungsweise der Industriekultur versteht und damit von den Konzeptionen der anderen angeführten Einrichtungen wesentlich unterscheidet. Die Fabrikationshallen des früheren Bohrhämmerwerks, die vormals für Wohlstand und Beschäftigung in Herne standen, werden als ein Erinnerungszeichen erhalten. Wenn sie als Fabrikbetrieb früher Arbeit und Reichtum verhießen, so erinnert ihre jetzige kulturelle Nutzung eben an jene vergangene Zeit und hält mit verschiedenen kulturellen Veranstaltungen dieses Bewußtsein aufrecht. Die *Flottmann-Hallen* sind Denkmale ihrer selbst.

4.2 Das vermeintliche „Ende des Industriezeitalters“

Seit der Wirtschaftskrise Mitte der siebziger Jahre nahm der Anteil der im sekundären Sektor, d. h. in der Industrieproduktion, Beschäftigten stetig ab. Vom Höhepunkt der industriellen Beschäftigung im Jahre 1973/74 ging sie bis 1987/88 um 15 % zurück, bei anderen hochentwickelten Ländern in Westeuropa sogar um 20 %.²⁵⁹ Die zunehmenden Rationalisierungs- und Technisierungsmaßnahmen, mit dem die Industrieunternehmen auf den Druck des internationalen Wettbewerbs reagierten, veränderten die einzelnen Industriebereiche und Produktionsprozesse maßgeblich. Der Einsatz von Mikroelektronik bewirkte einen tiefgreifenden Wandel der Verfahrenstechnik, wodurch die Industriearbeiter verdrängt und immer mehr Ingenieure für die Produktion gebraucht wurden. Die klassischen Industriesektoren wie Elektrotechnik, Maschinenbau und vor allem die Textilindustrie wandelten sich drastisch und verlagerten sich trotz der Sanierungsmaßnahmen zum Teil ins Ausland.

Vor allem der Bergbau und die Stahlverhüttung waren nicht mehr profitabel und mußten durch die öffentlichen Haushalte hoch subventioniert werden. Die sogenannten Schrittmacherindustrien – der Bergbau, die Schwerindustrie, der Maschinenbau und die Textilindustrie – verloren unter volkswirtschaftlichen Gesichtspunkten an Bedeutung, und andere industrielle Bereiche wurden zunehmend wichtiger. Die Branchen Eisen und Stahl, Bergbau, Werften und Häfen waren am „Ende ihres Produktzyklus“ angelangt. Die Beschäftigten eines Industriebereiches konnten jedoch nicht einfach in den anderen eingegliedert werden, so daß viele Menschen ihre Arbeit verloren. Regionen, die fast ausschließlich von einem Industriebereich lebten, wie das Ruhrgebiet oder das Saarland, erfuhren einen schmerzhaften Strukturwandel, der teilweise bis heute anhält. Die achtziger Jahre waren geprägt von Arbeits-

²⁵⁹ Ambrosius, Gerald, *Ursachen der Deindustrialisierung Westeuropas*, in: *Umweltgeschichte. Umweltverträgliches Wirtschaften in historischer Perspektive*, Dortmund 1994, S. 193

kämpfen und Demonstrationen, mit denen sich die Beschäftigten gegen Betriebsschließungen und die großen Entlassungswellen zu wehren versuchten. Belegschaften, Betriebsräte und Gewerkschaften kämpften hierbei nicht mehr um bessere Löhne oder Verbesserungen der Arbeitsbedingungen, sondern um den Erhalt der Betriebe und der Arbeitsplätze überhaupt. Die Stilllegung von Zechen und Gruben war oftmals begleitet von dramatischen Szenen, bei denen nicht nur der Verlust von Arbeitsplätzen beklagt, sondern auch Abschied von ganzen Berufsbildern und Gewerken genommen werden mußte. Mit bestimmten Betrieben verschwanden auch bestimmtes handwerkliches Wissen und spezifische Alltags- und Arbeiterkulturen.²⁶⁰

Mit den Schrittmacherindustrien verschwanden die Branchen, die man allgemein mit dem Begriff Industrialisierung in Verbindung brachte. Bilder von großen, mit Arbeitern gefüllten Werkshallen, von gußeisernen, öligen Zahnrädern und massigen Schwungrädern, von gigantischen, dampfenden Maschinen, von rauchenden Schornsteinen, von genieteten Stahlträgern und schweren Krananlagen, von gewaltigen Schmiedehämmern usw. wurden von vielen mit „Industrie“ schlechthin assoziiert. Sie prägten die Vorstellung von einer Epoche, die nun an ihr Ende gekommen zu sein schien. Moderne, volltechnisierte und computergesteuerte Fertigungsanlagen wie beispielsweise der Chemie- oder Halbleiterindustrie gleichfalls mit diesem Bild der Industrialisierung in Verbindung zu bringen, war für Außenstehende dieser Industriezweige wenig plausibel. Man sprach in den Medien und bei Fachfremden daher oftmals vom „Ende des Industriezeitalters“ oder vom „Untergang der industriellen Welt“. Diese eschatologische Terminologie war äußerst beliebt, um die Tragweite des Strukturwandels und die ganze Dramatik der Massenarbeitslosigkeit zu verdeutlichen. Eine Menschheitsepoche neigte sich in dieser Sichtweise ihrem Ende zu und schien allen Wohlstand und die Vollbeschäftigung unwiederbringlich mit sich zu nehmen. Die historische Tragweite dieser Entwicklung wurde auch gerne als „Zeitenwende“ charakterisiert oder mit der Wendung „am Ende einer Zeit“ beschrieben. Wirtschaftswissenschaftler hingegen sprachen ganz sachlich von der dritten Phase der Industrialisierung, die von der Verschiebung der einzelnen Sektoren und der weitgehenden Technisierung gekennzeichnet ist.²⁶¹ Diese Verschiebung sei demnach eine logische und unvermeidliche Entwicklung, die man nicht aufhalten, sondern lediglich moderieren konnte.

Mit dieser Entwicklung einher ging die Zunahme des tertiären Sektors, also der nach dem International System of Industrial Classification (ISIC) definierten Bereiche, die haupt-

²⁶⁰ Blume, A., M. Krummacher, T. Rommelspacher u. M. Wienemann, *Ruhrgebiet: Krisenbewältigung durch Reformen oder: Alternative Aneignung einer Region?* in: *Zukünfte für alte Industrieregionen*, Dortmund 1984, S. 188 f.

²⁶¹ Pohlmann, Friedrich, *Die europäische Industriegesellschaft*, Opladen 1997, S. 103 ff.

sächlich Dienstleistungen umfassen.²⁶² Das stetige Abnehmen des sekundären Sektors beziehungsweise ein länger anhaltender absoluter und relativer Rückgang der Industriebeschäftigung wird als „Deindustrialisierung“ oder „Entindustrialisierung“ bezeichnet. Ob dieser Entwicklung sprechen Soziologen oftmals von einem Wandel von der Industriegesellschaft zur Dienstleistungsgesellschaft. Aber auch diese Beschreibung täuscht darüber hinweg, daß die Tertiarisierung im Bereich der Sachgüterproduktion schon lange vorher begonnen hatte. Durch die zunehmende Bedeutung der Bereiche Entwicklung und Forschung, Management, Verwaltung und Kontrolle war in den Industriebetrieben die Ausweitung des tertiären Sektors schon weit vorangeschritten. Schätzungen zufolge sollen bereits zu Beginn der siebziger Jahre über die Hälfte der Beschäftigten im verarbeitenden Gewerbe nicht mehr in der eigentlichen Fertigung, sondern in der Leitung, Verwaltung, Forschung und anderen Dienstleistungen tätig gewesen sein.²⁶³

Die Schlagworte vom „Ende des Industriezeitalters“ und der „Deindustrialisierung“, die grassierende Arbeitslosigkeit und der Anblick der leerstehenden und langsam verfallenden Industriegebäude hatten bei der nachfolgenden Generation die Idee eines abgeschlossenen Zeitalters, einer vergangenen Epoche hervorgerufen. Die Bezüge zur Industriearbeit waren so gering geworden, daß die Vorstellungen darüber, was und wie in den früheren Fabrikhallen produziert wurde, bei jüngeren Menschen häufig äußerst diffus und verschwommen waren: „Was vor der industriellen, sozialen und politischen Revolution liegt, ist graue Vorzeit, ferner Mythos, gleich weit wie Assur oder Babylon. Allein der Wissenschaftler vermag sich diese entlegenen Welten noch zu erschließen, aber er kann sich einer breiten Öffentlichkeit, die historisch zu denken verlernte, nur unter großen Schwierigkeiten noch verständlich machen. Die Erinnerungen, die für den heutigen Menschen von Belang sind, die ihn, ganz unabhängig von gelehrter Erklärung, unmittelbar berühren, eben weil sie seine eigenen sind, reichen nicht weiter als bis in das neunzehnte Jahrhundert.“²⁶⁴ Die früheren Lebenszusammenhänge, Traditionen und Sinnbezüge in den Industriegebieten waren für die jüngeren Einwohner meist nicht mehr nachvollziehbar. Das Bewußtsein einer regionalen Identität, die sich durch kollektive Erfahrungen der Alltags- oder Arbeiterkultur konstituiert, war der jüngeren Generation verlorengegangen.

²⁶² International System of Industrial Classification (ISIC): 1. Landwirtschaft, Forstwirtschaft, Fischerei, 2. Bergbau, 3. Verarbeitendes Gewerbe, 4. Elektrizität, Gas, Wasser, 5. Baugewerbe, 6. Handel, Restaurants, Hotels, 7. Transport, Lagerhaltung, Kommunikation, 8. Finanzierung, Versicherung, Immobilien, Geschäftsdienste, und 9. Gebietskörperschaften, soziale und persönliche Dienste. Vom ersten Bereich spricht man vom primären Sektor, von den Bereichen 2 bis 5 vom sekundären und den Bereichen 6 bis 9 vom tertiären Sektor. (Pohlmann, Friedrich, *Die europäische Industriegesellschaft*, Opladen 1997, S. 193)

²⁶³ Ambrosius, Gerald, *Ursachen der Deindustrialisierung Westeuropas*, in: *Umweltgeschichte. Umweltverträgliches Wirtschaften in historischer Perspektive*, Dortmund 1994, S. 198

Parallel zu der im vorigen Kapitel angeführten, extrem umweltbewußten und solidarisch handelnden Generation wuchs in den achtziger Jahren eine Generation mit individuellen Lebensstilen heran. Die oftmals mißverstandene Losung Paul Feyerabends „Anything goes“ mag für diese Generation insofern zutreffend sein, als daß sie ihr Handeln nicht mehr nach politischen oder ökologischen Idealen ausrichtete, sondern einer expressiven Zurschaustellung und Stilisierung individueller Lebensweisen widmete.²⁶⁵ Eine willkürliche Wahl- und Gestaltungsfreiheit der Lebensweise trat an die Stelle visionärer Entwürfe und utopischer Konzepte. Als Gegenreaktion auf das rationale und Selbstdisziplin fordernde gesellschaftliche Engagement gewannen Lebensgenuß, Sinnlichkeit, Emotionalität, Spontaneität, Amüsement usw. bei diesen „Konsumkindern“²⁶⁶ immer mehr an Bedeutung. Im Rahmen dieses Wertewandels – teilweise verfielen Vertreter der Alternativbewegung ob der Probleme des Dualismus zwischen Individuum und Kollektiv in Zynismus und „verrieten ihre eigene Revolution“²⁶⁷ – kamen der ästhetischen Betrachtung und sinnlichen Wahrnehmung erhöhte Aufmerksamkeit zu. In den Jahren des Wohlstands unter der Regierung Kohl rückten bei der Generation der in den sechziger Jahren Geborenen Kunst, Mode, Gebrauchskunst und Architektur in das Zentrum des Interesses, entwickelten sich Geschmack, Stil und Distinktion zu den Richtlinien ihres Handelns. Lebensfreude, Konsumdruck und exzessiver Genuß standen der selbst gewählten Einfachheit und diszipliniertem Verantwortungsbewußtsein der Alternativen gegenüber.

Im Gegenzug zum gesellschaftspolitischen und ökologischen Engagement der Alternativbewegung fand eine Entpolitisierung der Lebensweise und der verschiedenen Lebensbereiche statt. In den Künsten ging der Trend weg von intellektuellen und inhaltsschweren Werken hin zu betont poetischen und sinnlichen Arbeiten. Gleichfalls weg von rationaler Gestaltung und Ergonomie entwickelten sich Gegenstände der Gebrauchskunst zu kleinen, farbenfrohen Kunstwerken, die nicht immer ihren funktionalen Anforderungen gerecht wurden, aber zunehmend als eine Art Fetisch fungierten. Für diese kreative und teilweise überbordende Gestaltung von Dingen des täglichen Gebrauchs etablierte sich der Begriff Design, der heute fast alle anderen Worte für Entwurf und Formgebung verdrängt hat. Die Freude oder Lust an zweckfreier, materialbetonter Gestaltung sowie das gestiegene Interesse an Handelsmarken waren Charakteristika dieser Zeit, so daß man das Design als das Paradigma der achtziger Jahre ansehen könnte.

²⁶⁴ Straub, Eberhard, zitiert nach Glaser, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, München 1989, S. 335

²⁶⁵ Fuchs, Max, *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe*, Opladen, Wiesbaden 1998, S. 87

²⁶⁶ Siehe Rolff, Hans-Günter, *Massenkonsum, Massenmedium und Massenkultur – Über den Wandel kindlicher Aneignungsweisen*, in: Preuss-Lausitz, Ulf, u. a., *Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder*, Weinheim, Basel 1983, S. 165 ff.

²⁶⁷ Horx, Matthias, *Das Ende der Alternativen*, Wien 1985, S. 52

Die Befreiung von inhaltlichem Ballast und die Begeisterung für die Dinge an sich beförderten auch das Interesse an den verfallenden Fabrikgebäuden. Diese wurden nun nicht mehr als Orte der Unterdrückung und Entfremdung durch Lohnarbeit oder als Burgen der Arbeiterschaft rezipiert, sondern als ästhetische Objekte. Die Bauwerke an sich, in ihrer aufwendigen Gestaltungen und mit ihren prächtigen Ornamenten, ihren Gebrauchsspuren, pittoresken Zerfallerscheinungen, spezifischen Atmosphären, ungewöhnlichen Raumerlebnissen, ihren eigenartigen Gerüchen und Akustiken, ihren Materialien und Konstruktionen weckten das ästhetische Interesse. Im Vordergrund standen nun das sinnliche Erlebnis und die neuen Eindrücke, die sich in den früheren Industriebauten vermittelten und die man aufzuspüren und zu inszenieren suchte. Wie bei den Schwärmern der deutschen Romantik verhiessen die Ruinen des Industriezeitalters den Jugendlichen und Künstlern nun Abenteuer und „Hauch der Geschichte“, weckten Entdeckerlust und den Wunsch ihrer sinnlichen Aneignung. Sie aufzuspüren, in sie einzudringen und sie zu photographisch festzuhalten, wurde zu einer beliebten Beschäftigung. Man überließ sich der Atmosphäre des Raums, genoß die friedhofsartige Stille des Ortes, erging sich in der Betrachtung des Verfalls und der Verwitterung und versuchte, sich die Funktionsweise der übriggebliebenen Maschinenteile und Apparaturen vorzustellen. Dicke Mauern und brüchige Ziegelwände riefen Assoziationen zu archaischen Architekturen hervor, der Wechsel von licht-durchfluteten Hallen zu völlig finsternen Räumen erinnerte an mystische und geheimnisvolle Szenerien, die Sträucher, Moose und Bäume, die in den Mauern und Dächern wucherten, ließen an die Idylle Arkadiens denken. Die Rezeption war nicht mehr präfiguriert durch gesellschaftspolitische Überzeugungen, sondern von Phantasie und Sinnlichkeit.

Bezüglich der verlassenen Produktionsgebäude muß noch erwähnt werden, daß ihre Zahl in den achtziger Jahren derart angestiegen war, daß auf vielen Liegenschaften und Immobilien kein Verwertungsdruck mehr lastete. Der Leerstand war so enorm, daß zwischen dem Auszug eines Unternehmens und der Neuentwicklung der Grundstücke Jahre vergehen konnten oder größtenteils gar keine Weiterverwertung zu erwarten war. Im Ruhrgebiet beispielsweise standen im Jahr 1986 die Industrie-, Gewerbe- und Verkehrsbrachen zu genutzten Flächen in einem Verhältnis von 1:3,34 – was bedeutete, das ein Viertel aller Gewerbe- und Industrie Flächen leer stand.²⁶⁸ Dieser Zustand begünstigte die Einrichtung von Kulturfabriken und entsprechende Nutzungsinteressen von Künstlern: Zum einen ergab sich dadurch eine große Auswahl an interessanten Gebäuden, und zum anderen waren die Behörden aufgeschlossener gegenüber einer Weiter- oder Zwischennutzung, um diese nicht weiter verfallen zu lassen. Vielen Eigentümern kam die Sicherung und Instandhaltung eines Fabrikkomplexes durch eine Zwischennutzung sehr gelegen. Weiterer Vandalismus in dem Sinne, daß eine

zerbrochene Fensterscheibe solange zum Zerschlagen weiterer Scheiben und Gebäudeteile einlädt, bis eine neuerliche Nutzung unmöglich ist, konnte damit unterbunden werden. Mitte der achtziger Jahre erreichte daher die Neugründung von Kulturfabriken einen Höhepunkt. Die Faszination alter Industriebauten war zu einem Massenphänomen geworden.

4.3 Industriekultur – Wiederentdeckung der „eigenen“ kulturellen Identität

Um die Kultur- und Lebensformen der industriellen Gesellschaft zu bezeichnen, entstand in der Denkmalpflege Ende der sechziger Jahre der Begriff „Industriekultur“. Unter diesem Begriff wurde und wird versucht, politische und kulturelle Phänomene der Geschichte des industriellen Zeitalters neu zu deuten und zu bewerten.²⁶⁹ Zu diesen gehören Firmen- und Markengeschichte, Unternehmerbiographien, Produktions- und Technikgeschichte, Sozialgeschichte, Bräuche und Lebenswelten der Arbeiter und Unternehmer, Industriearchitektur und städtebauliche Strukturen, die Geschichte der Arbeiterbewegung und der Gewerkschaften usw. Mit der erhöhten Aufmerksamkeit, die den leerstehenden Fabriken entgegengebracht wurde, stieg auch das Interesse an Industriekultur an. Geschichte und Geschichten, die diese Bauten begleiteten, fanden auf einmal Beachtung und trieben viele der jüngeren Generation zu Nachforschungen und weiteren Recherchen an.

Im Zuge der Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit in den späten Sechzigern widmeten sich zahlreiche Journalisten, Künstler, Theatermacher, Schriftsteller und Pädagogen der Industriegeschichte bestimmter Städte und Regionen. Die Autorin Erika Runge hatte im Jahr 1968 damit begonnen, Interviews mit von den Zechenstilllegungen im Ruhrgebiet betroffenen Arbeitern zu führen und auf Tonband aufzunehmen. Deren Lebensberichte veröffentlicht sie im gleichen Jahr als „Bottroper Protokolle“ und löste damit eine ganze Welle von weiteren Geschichtsschreibungsprojekten aus. Erika Runge, Günter Wallraff, Peter Schütt und Erasmus Schöfer gründeten daraufhin im März 1970 den „Werkreis Literatur der Arbeitswelt“ und forderten Arbeiter auf, ihnen Reportagen aus ihren Betrieben zu schicken. Die eingegangenen Berichte wurden in den Bänden „Ein Baukran stürzt um“ und „Ihr tragt das Risiko“ veröffentlicht und stießen nicht nur bei den jeweiligen Betroffenen auf reges Interesse. In den folgenden Jahren erschienen weitere Bände, teilweise mit Lyrik, mit Essays, Tagbüchern und Romanen, zwischen 1973 und 1979 erschienen insgesamt 28 Bände mit Titeln wie „Schicht-

²⁶⁸ Gellinek, Philipp-Otto, *Gedanken zum Flächen- und Gebäuderecycling*, in: *Stadt, Kultur, Natur. Chancen künftiger Lebensgestaltung*, Baden-Baden 1989, S. 412

²⁶⁹ Kierdorf, Alexander, u. Uta Hassler, *Denkmale des Industriezeitalters*, Tübingen, Berlin 2000, S. 161 ff.

arbeit“ oder „Dieser Betrieb wird bestreikt“.²⁷⁰ Es war ein neues literarisches Genre entstanden.

In verschiedenen Institutionen wie Volkshochschulen, Schulen, Geschichtsgruppen und -werkstätten wurden die Geschichte der Stadt oder des entsprechenden Stadtteils nun aufgearbeitet. Ein bekanntes Beispiel hierfür sind die *Hochlamarker Geschichtsforscher*. In einem Volkshochschulkurs im Recklinghausener Stadtteil Hochlamark, einem typischen Bergarbeiterviertel, wurden die Bürger aufgerufen, ihre Geschichte zu erzählen. Die anfängliche Reaktion „Ich hab’ doch keine Geschichte, wir doch alle nicht. Was soll ich denn erzählen?“ machte deutlich, daß ein allgemeines Bewußtsein für die historische Bedeutung der Arbeiter- und Alltagskultur nicht vorhanden war. Den Teilnehmern wurde vermittelt, daß sich nur aus ihren alltäglichen Geschichten und ihren dokumentierten Erinnerungen ein realistisches Bild einer Epoche gewinnen lasse. Die Kursteilnehmer begannen dann damit, ihre Geschichte selbst zusammenzutragen und aufzuzeichnen. Der Kurs organisierte Film- und Dia-Abende (Abb. 110), zeigte eine große Ausstellung zur Stadtteilgeschichte und publizierte abschließend die Ergebnisse in dem Band „Hochlamarker Lesebuch – Kohle war nicht alles“.²⁷¹ Die Erkenntnisse dieser „oral history“ trugen ganz wesentlich zur Bestimmung einer eigenen Identität in diesem Bergarbeiterrevier bei.

Unter der Losung „Geschichte als Aufklärung“²⁷² wurde in den linken Bewegungen die Öffnung des Kulturbegriffs für die Lebenswelten und Organisationsformen der benachteiligten Schichten gefordert. Demnach haben alle Gruppen der Industriegesellschaft an der Industriekultur teil, ihre Lebensweise und Lebenseinstellung ist Teil eines kulturellen Ganzen, eine Trennung und Hierarchiebildung zwischen Hochkultur und Allgemeinkultur findet nicht statt.²⁷³ Diese Erweiterung des Kulturbegriffs zielte diesmal nicht auf die Einbeziehung und Teilhabe der Arbeiterschaft an der bürgerlichen Hochkultur, sondern auf die Aufarbeitung und Präsentation deren eigener Alltags- und Arbeitskultur. Selbst so banal klingende Fragen wie „Wie waren die Arbeitsbedingungen? Wie gestaltete sich ein Arbeitstag in der Fabrik und wie die Freizeit? Wie und wo wohnte man? Welche Traditionen und Feste gab es bei den verschiedenen Berufsgruppen?“ waren plötzlich von Bedeutung, um ein möglichst umfassendes Bild von der Epoche der Industrialisierung zu erhalten und historisches Wissen für die Nachwelt verfügbar zu machen. Diese erhöhte Wertschätzung stellte für viele arbeitslos gewordene Industriearbeiter eine nachträgliche Würdigung ihres Arbeitslebens dar und führ-

²⁷⁰ Hermand, Jost, *Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965–85*, München 1988, S. 470

²⁷¹ Hübner, Irene, *Kulturelle Opposition*, München 1993, S. 75

²⁷² Siehe Glaser, Hermann, *Maschinenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik*, Frankfurt/Main 1981

²⁷³ Kierdorf, Alexander, u. Uta Hassler, *Denkmale des Industriezeitalters. Von der Geschichte des Umgangs mit Industriekultur*, Tübingen, Berlin 2000, S. 152

te zu einem neuen Selbstverständnis. Die eigene Biographie konnte meist als exemplarischer Lebenslauf der Heimatgeschichte betrachtet werden.

Neben der Aufnahme und Dokumentation von individuellen Geschichten und Erfahrungsberichten kam der Sicherung und Präsentation von Gegenständen der Industrialisierung in den achtziger Jahren erhöhtes Interesse zu. Susanne Hauser hat in ihrer Arbeit „Metamorphosen des Abfalls“ diese Entwicklung auf die Argumentation Hannah Arendts zurückgeführt, wonach die „Handgreiflichkeit des Dinghaften“, das Vorhandensein materieller Anhaltspunkte, notwendige Voraussetzung für das Erinnern sei.²⁷⁴ Historische Gegenstände, denen Zeugnischarakter zugeschrieben werden kann, sind Anhaltspunkte der Erinnerung, eine Art Gedächtnis außerhalb des Menschen. Geschichte hänge an der Materie, an den materiell überkommenen Gegenständen, sie bezeugen vergangene Lebenszusammenhänge. Erinnerung konstituiere Identität, führt Hauser fort. Identitäten sind dabei zu verstehen als Selbstdefinition von Bevölkerungsgruppen, der Bevölkerung einer Region oder der Bürger eines Staates. Museen sind Orte, wo historische Gegenstände aufbewahrt werden, und damit Orte „nicht einer Konstruktion, sondern des Wiederfindens von Selbst-Bewußtsein“²⁷⁵. Angesichts des Niedergangs der Schrittmacherindustrien schien die Erhaltung bestimmter Gebäude, Maschinen, Apparaturen, Markenmuster, Werbeträgern, schriftlicher Dokumente usw. sehr dringlich, da sie als nutzlos gewordene Gegenstände ihrer Verschrottung und Entsorgung entgegensahen. Einige Museen wurden neu gegründet, die ausschließlich dem Alltag der Industriegesellschaft und der Industrie gewidmet waren, wie das „Museum für Technik und Arbeit“ in Mannheim oder das „Centrum Industriekultur“ in Nürnberg. Die bereits vorhandenen Industriemuseen der Landschaftsverbände Nordrhein-Westfalen wurden ausgebaut und erweitert. Von der Aufarbeitung der industriellen Vergangenheit versprachen sich manche Soziologen und Politiker kompensatorische Funktion und dachten über regionale Identität als „politische Ressource“ zur Überwindung der wirtschaftlichen Krise nach.²⁷⁶ Die Identitäten der verschiedenen Schichten und Klassen sollten auf ihre gesellschaftlichen Gehalte überprüft werden. Die Aufarbeitung der Industriekultur und die Sicherung von entsprechenden Objekten hatten Konjunktur.

Die „eigene Identität“ wiederzufinden und die ortsspezifische Geschichte der Industrialisierung aufzuarbeiten, war für die vielen Kulturfabriken, die nun gegründet wurden, von zentraler Bedeutung. Zunächst richtete sich das Interesse auf die Erhaltung der historischen Fabrikgebäude. Die Bedeutung einzelner Industriebauten war nur wenigen Fachleuten bewußt, und ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit der neugegründeten Kulturfabriken bestand dar-

²⁷⁴ Hauser, Susanne, *Metamorphosen des Abfalls*, Frankfurt/Main, New York 2001, S. 92

²⁷⁵ A. a. O., S. 93

²⁷⁶ Blume, A., u. a., *Ruhrgebiet: Krisenbewältigung durch Reformen oder: Alternative Aneignung einer Region?* in: *Zukünfte für alte Industrieregionen*, Dortmund 1984, S. 188

in, diese Bedeutung weiteren Bevölkerungskreisen zu vermitteln, denn nur ein „allgemeines Interesse“ an einem bestimmten Gebäude konnte öffentlichen Druck auf die Behörden ausüben, um das Gebäude zu retten, es instand zu halten oder zumindest einer erhaltenden Nutzung zuzustimmen. Zu den betreffenden Industriebauten konsultierten die neuen Nutzer die Stadt- und Firmenarchive, recherchierten deren Erbauer und Architekten und ordneten deren Leistungen in den kunsthistorischen Kontext ein. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen wurden publiziert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, wodurch die vormals namenlosen Gebäude als wichtige Denkmale und aufschlußreiche Monumente der Industriegeschichte wahrgenommen wurden, wie das Beispiel einer Publikation zur Erhaltung der Arbeitersiedlung Eisenheim zeigt (Abb. 111). Viele Initiativen definierten als eines ihrer Vereinsziele die Erhaltung ihrer Gebäude und deren Aufnahme in die Denkmalliste, wie beispielsweise der Verein „Fabrikumnutzung und Stadtteilkultur“, kurz *FAUST*, in Hannover: „Der Verein bemüht sich, denkmalgeschützte und historisch wertvolle Fabriken und Industriebrachen zu erhalten und diese für die genannten Zwecke umzunutzen. Dabei soll versucht werden, der geschichtlichen Bedeutung Rechnung zu tragen und diese bei der Nutzung zu berücksichtigen.“²⁷⁷ Die Initiative in der Jagenberg-Fabrik hat sich gleichfalls die „Vermittlung der Bedeutung und den Schutz des Salzmannbaus als Industriedenkmal“ sowie „seine Umnutzung in Gewerbe-, Kultur-, Wohn- und Kommunikationsräume“²⁷⁸ zur Aufgabe gemacht.

Sehr viele Vereine räumten bei ihren Selbstdarstellungen und Pressematerialien der Geschichte ihres umgenutzten Gebäudes und dessen Unternehmen viel Platz ein. Dabei wurden die Gründungsdaten des Unternehmens, die Stationen ihrer Expansion, Porträts der Gründerväter, wichtige Fakten zu Erfindungen und Produktneuheiten, Umbenennungen und Fusionen, Erfolgsgeschichten und Krisen, die bauliche Entwicklung des Betriebes und schließlich die Ursachen für das Erlöschen der Firma oder die Stilllegung des Gebäudes aufgeführt. Oft wurde dabei die Bedeutung der jeweiligen Firma für den Wohlstand und die Entwicklung der Stadt hervorgehoben. Dieser traditionellen Bedeutung fühlten sich die Kulturfabriken verpflichtet und wollten diese, wenn auch auf anderer Ebene, aufrechterhalten, wie beispielsweise das *Depot Dortmund*, das in seiner Selbstdarstellung erklärte: „Die Straßenbahnhauptwerkstatt der Dortmunder Stadtwerke – heute Domizil des Depots – wurde 1915 erbaut. Seitdem ist sie Bestandteil der Arbeits- und Lebenswelt der Dortmunder Nordstadt. Das soll auch in Zukunft so bleiben.“

In den Pressematerialien und Webauftritten werden neben den Firmendaten gerne historischen Ansichten, Abbildungen baulicher Details oder Beispiele der früher dort hergestellten Produkte beigelegt, um den historischen Wert der Gebäude und die wirtschaftliche Bedeu-

²⁷⁷ Zitiert nach Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen*, Hannover 1994, S. 56

²⁷⁸ A. a. O., S. 87

tung des Unternehmens, die sie nun nutzen, zu veranschaulichen (Abb. 112–114). Die alten Plangraphiken und Ansichtszeichnungen zeugten von der Gründung, vom Aufbau des jeweiligen Unternehmens und seinem wirtschaftlichen Erfolg. Die intensive Beschäftigung mit der Firmengeschichte und der Industriearchitektur führten zu einer genaueren Differenzierung bei Stilmitteln und Ornamenten. Während beispielsweise die „Bürgerinitiative Nördliche Altstadt“ ihre Feuerwache noch etwas hilflos mit den Worten „Historischer Stil: Renaissance-Anklänge“ zu beschreiben versuchte (Abb. 53), konnten die Betreiber der *Flottmann-Hallen* mit präzisen Informationen zu Baujahr, Stil, Architekten, Firmengeschichte und architektonischen Details aufwarten, die mehrere Seiten füllt. Unter anderem heißt es in dieser Beschreibung: „1908 entwerfen die Architekten Schmidtman und Klemp jene Schmiede, Schlosserei, Ausstellungs- und Versandhalle, die 75 Jahre später als ‚bedeutende Anlage für das Ruhrrevier‘ eingestuft werden sollte, die ‚wichtige Rückschlüsse für die Geschichte der Arbeiter- und Produktionsverhältnisse um 1910 zulassen‘. Zu dieser Zeit werden die hellen, luftigen Räume als fortschrittlich betrachtet, fortschrittlich wie die Zeitspanne, in der die Flottmänner täglich arbeiteten: Es sind neun statt der üblichen zwölf Stunden.“²⁷⁹

Viele Kulturfabriken haben mit ihrer Namensgebung ihr Geschichtsbewußtsein und die Kenntnis ihrer umgenutzten Bauten zum Ausdruck gebracht. Mit den Gebäuden übernahmen sie auch die Firmennamen der früheren Unternehmen und stellten sich damit als deren „Erben“ dar. Mit solchen Namensgebungen suggerierten die Kulturfabriken eine gewisse Kontinuität und Traditionspflege. Beispiele für Kulturfabriken, die den früheren Namen ganz oder teilweise angenommen haben, sind: *Stroetmanns Fabrik* in Emsdetten, die sich nach der vormaligen Textilfabrik B. Stroetmann benannt hat, das *Künstlerhaus Mousonturm* in Frankfurt, das auf die frühere Parfümeriefabrik J. G. Mouson & Co. verweist, und die Kulturfabriken *Zeche Carl* in Essen und *Lindenbrauerei* in Unna, die den Namen ganz übernommen haben.

Das verstärkte Interesse an der architekturhistorischen Bedeutung der Fabrikbauten kam auch hier wieder bei den Piktogrammen verschiedener Kulturfabriken zum Ausdruck. Das Logo der *Flottmann-Hallen* zeigte die Plangraphik aus der Zeit der Jahrhundertwende: Zu sehen ist die Vorderansicht des fünfschiffigen Gebäudes in der Bohrhämmerstraße (Abb. 115 u. 116). Der Schriftzug darüber imitierte mit seinen Typen die Kalligraphie des Jugendstils und verwies damit gleichfalls auf die Gründungszeit der Firma Heinrich Flottmann. Ansichtszeichnung und Schrift waren historische Elemente, die auf das Geschichtsbewußtsein der Einrichtung hindeuten.

Der Werksperspektive, die in der Gründerzeit beliebt war und in der Gebrauchsgraphik wie beispielsweise bei Briefköpfen Verwendung fand, bediente sich die *Kulturfabrik Salzmann* in Kassel (Abb. 117): Hinter dem halbrunden Schriftzug war die stilisierte Übereck-Perspektive der Weberei Heinrich Salzmann zu erkennen, die offensichtlich einer histori-

²⁷⁹ URL: <http://www.flottmann-hallen.de/>

schen Vorlage entstammte. In der Gründerzeit sollten diese Perspektiven von der Größe und Solidität sowie vom Wohlstand und der Bonität des Unternehmens künden. Beim Logo der Kulturfabrik Salzmann prangt vor dieser Übereck-Perspektive der Strahlenkranz einer aufgehenden Sonne, die von den Buchstaben des Wortes Salzmanns einge faßt wird. Die halbrunde Komposition des Piktogramms erinnert gleichfalls an die üblichen Marken und Firmenschilder der Gründerjahre im späten 19. Jahrhundert. Dieses Logo stellte sowohl durch die Verwendung einer historischen Gebäudeperspektive als auch durch die Nachahmung der zeitgenössischen Graphik eine Reminiszenz an das frühere Unternehmen dar. Diese Kulturinitiative wirbt mit dem historischen Gebäude für seine Aktivitäten, setzt auf dessen imposante Erscheinung.

Das Logo der *Kulturfabrik Löseke* in Hildesheim bestand gleichfalls aus einer stilisierten Gebäudedarstellung und einer im gründerzeitlichem Stil gehaltenen Typographie (Abb. 118 u. 119): Im Schriftzug wurden die Fraktur-Typen des früheren Firmenschildes der Papierfabrik Arwed Löseke aufgenommen, das sich förmlich als Oval zwischen die beiden Worte Kultur und Fabrik drängt und an die Emblematisierung der damaligen Gebrauchsgraphik erinnert. Die Buchstaben dieser beiden Worte nahmen noch ein weiteres Motiv auf: Die unterbrochenen Linien der Schrifttypen verwiesen auf die Schablonen, die früher bei der Beschriftung von Versandkisten und technischen Anlagen eingesetzt wurden.²⁸⁰ Darüber hinaus ist die rechte obere Ecke des Logos wie sich einrollendes Papier dargestellt, das sich von der Wand abgelöst hat und die dahinter liegende Ziegelwand zum Vorschein kommen läßt. Dies war als eine Anspielung auf die Patina und das Alter des Fabrikbaus zu verstehen, auf die allgegenwärtigen kleineren Verfallserscheinungen, die das Gebäude offenbar so liebenswert machten.

Mit diesen Namen und Piktogrammen blieb bei den Bewohnern der Stadt oder des Stadtteils die Erinnerung an die jeweiligen Industrieunternehmen erhalten, womit die Kulturfabriken zugleich ihr Geschichtsbewußtsein exponierten. So wiesen die Betreiber des *Künstlerhaus Mousonturm* in Presseerklärungen und Zeitungsberichten gebetsmühlenartig auf seinen expressionistischen Turm hin, der 1925 als „eines der ersten Hochhäuser in Frankfurt errichtet wurde“ und von den Architekten Gärtner und Wollmann stammt. Damit wurde auch immer wiederholt, daß die Erhaltung des historischen Turms Verdienst des Künstlerhauses war. Auch die frühere Reklamelosung „Schönheit mit Tiefenwirkung“, mit der die Kosmetikfirma seit den zwanziger Jahren für ihre Produkte warb, wurde gerne für Wortspiele verbrämt wie „Kultur mit Tiefenwirkung“.

²⁸⁰ Diese Schablonenschriftzüge mit unterbrochenen Lettern finden sich in fast vielen Fabrikgebäuden als Kennzeichnung der einzelnen Räume, Gefahrenhinweise und Numerierungen der Lagerflächen und Mieten. In großen Unternehmen stellten Beschriftungen ein eigenes Gewerk dar.

Mit dieser Historisierung wurde die Idee einer Kontinuität und Stetigkeit erzeugt, auch wenn ein Industriebetrieb und eine Kultureinrichtung keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Mit der Verwendung der Gebrauchsgraphik aus der Gründerzeit und mit der Instandhaltung der Gebäude vermittelten die Kulturfabriken, daß sie das „Erbe des Industriezeitalters“ mit ihrer Arbeit pflegen und bewahren und die Erinnerung daran aufrechterhielten.

4.4 Kreative Aufarbeitung des Industriezeitalters

Neben der konkreten Erinnerung an den jeweiligen früheren Industriebetrieb traten in den Kulturfabriken die Themen Industrialisierung und Arbeitswelt in den Mittelpunkt der kreativen, künstlerischen Auseinandersetzungen. Auf verschiedene Weise stellten die darstellenden und bildenden Künste Bezüge zu den jeweiligen Gebäuden und Unternehmen her. Die Programmgestaltungen der Kulturfabriken trugen immer häufiger dem Genius loci Rechnung, indem sich die Aufführungen und Veranstaltungen inhaltlich oder formal auf den Veranstaltungsort und die Geschichte, die er repräsentierte, bezogen. Immer öfter vermied man bei der Bespielung von Fabrikhallen deren Reinigung und verändernde bauliche Eingriffe, um deren spezifische Atmosphäre und die Spuren des Gebrauchs und teilweisen Verfalls zu erhalten. Das Belassen und Inszenieren des Raums als Ort industrieller Arbeit war eine Strategie, um beispielsweise Theaterstücke und Filme „authentisch“ wirken zu lassen und damit das Erlebnis beim Zuschauer zu intensivieren und weitere Interpretationsmöglichkeiten zu bieten.

Wenn sich die ersten soziokulturellen Zentren in den siebziger Jahren mit der Arbeiterschaft und dem Proletariat beschäftigten und versuchten, diese einzubeziehen, so war das von der Vorstellung eines bestimmten gesellschaftlichen Ideals motiviert. Die Kulturfabriken der achtziger Jahre betrachteten die Arbeiterschaft mehr als historisches Phänomen und weniger als einen Teil der Gesellschaft, mit dem man sich solidarisieren wollte, um eine gerechtere Gesellschaftsordnung zu errichten. Die Probleme der Arbeiterschaft traten gegenüber den Massenentlassungen und den zunehmenden Arbeitslosenzahlen in den Hintergrund. Ihre Bedeutung für die Gesellschaft erschien nur noch marginal, und von einem Klassenkampf sprach man kaum noch. Dieser schien mittlerweile eine historische Erscheinung, die man allenfalls aufarbeitete, aber nicht mehr voranzutreiben suchte. Die Technisierung der Industrieproduktion hatte oftmals die Vorstellung etabliert, die menschliche Industriearbeit sei vollständig überholt und längst vergangene Wirklichkeit. Für die Generation der in den sechziger Jahren Geborenen war die Realität der Arbeitswelt so weit von der ihren entfernt, daß ihre Verbildlichung und Vergegenwärtigung einen ganz eigenen Reiz erhielt.

Die Ende der achtziger Jahre initiierte „Internationale Bauausstellung Emscher Park“ setzte bewußt auf diese Aufarbeitung der Vergangenheit: „Mit künstlerischen Mitteln – wie im

Fall der ‚Nordstadtbilder‘ in Dortmund – soll Veränderung der Wahrnehmung erreicht werden. ‚Aufklärung‘ ist das Ziel, ‚Ausgangspunkt hierfür ist (...) die Einschätzung, daß künstlerische Medien wie Malerei, Photographie, Literatur, Theater als äußerst sensible Instrumente spezifische Erkenntnisse über die gesellschaftlich-kulturelle Wirklichkeit liefern können. Mit Hilfe künstlerischer Land-Art-Aktionen wurde in Oberhausen am Rhein-Herne-Kanal versucht, Brachen und Relikte der alten Industrie neu ‚sichtbar‘ zu machen, um eine andere (bessere!) Wertschätzung zu erreichen.‘ (...) Professionelle (Repräsentations-)Kultur und Soziokultur sind gleichermaßen gefordert bei der historischen Spurensicherung. (...) Das Ringen um den Erhalt der Industriedenkmäler ist eine besondere Aufforderung zur künstlerischen Auseinandersetzung. Hier liegt das Einmalige dieser Industrielandschaft. Die Elefanten der vergangenen Industrieepoche, die Gasometer, Brückenpfeiler, Fördergerüste, die vor sich hinrostenden Hochöfen.“²⁸¹

Dadurch, daß die jüngere Generation das Industriezeitalter als vergangene, historische Epoche betrachtete und keine persönlichen Erfahrungen mit dem Erwerbsleben in einer Fabrik verband, boten die leeren Industriebauten eine Art Projektionsfläche, auf die sich individuelle Vorstellungen dieser Zeit übertragen ließen. Die verlassenen Räume und Hallen inspirierten Künstler, sich mit dem Themenkomplex der Industrialisierung zu beschäftigen, ihre Leere schien förmlich ein Auffüllen zu fordern. Viele Künstler schienen sich diese Räume nur durch eine inhaltliche Auseinandersetzung ideell aneignen zu können. Museen und Galerien boten bildenden Künstlern die Gelegenheit, ihre Arbeiten vor einem neutralen Hintergrund zu präsentieren. In einer Fabrikhalle hingegen war eine neutrale Präsentation ausgeschlossen und der Künstler mußte sein Werk zum betreffenden Raum in Beziehung setzen.

Die künstlerischen Ansätze, mit dem Veranstaltungsort umzugehen, ihn einzubeziehen, waren sehr verschieden und variierten stark zwischen den einzelnen künstlerischen Disziplinen. Im folgenden seien die verschiedenen Kunstdisziplinen mit ihren Mitteln, auf den Ort einzugehen, einzeln vorgestellt.

4.4.1 Bildende Kunst

Wie bei der Ausstellung „Revierlandschaft Stadtlandschaft Kunstlandschaft“ im Fallbeispiel *Flottmann-Hallen* deutlich wurde, kam bei der bildenden Kunst der Bezugnahme zum Ausstellungsraum eine übergeordnete Bedeutung zu. Entweder wählten Kuratoren Künstler aus, die sich mit entsprechenden Themen befaßten, oder Künstler fertigten ihre Arbeiten für den jeweiligen Raum an.

²⁸¹ Blase, Dieter, *Internationale Bauausstellung Emscher Park und Stadtkultur*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 13. Jg. H. 4, 1989, S. 46

Daß Künstler sich alternative Orte suchten und hierfür eigene Werke schufen, führte bereits in den frühen achtziger Jahren zu dem Definitionsversuch „Raum-Kunst“.²⁸² Im Gegensatz zur „klassischen“ Raum-Kunst, die mit den soliden und intakten Räumen der Museen und Galerien arbeiteten, verstanden die Künstler der jungen Raum-Kunst den „verkommenen und verfallenen, dunklen, rüden, ‚kaputten‘ und abbruchreifen Raum als die bestgeeignete Möglichkeit, sich in ihm und mit ihm menschlich zu verhalten“²⁸³. Diese antielitäre künstlerische Position suchte nach neuen und ungewöhnlichen Ausdrucks- und Kommunikationsformen. Die Sterilität weißer Galeriewände und Kunstsäle erschien vielen Künstlern uninteressant und unpersönlich. Das Imperfekte und Unzulängliche von alten Fabrikhallen eröffnete neue Möglichkeiten des Dialogs zwischen Objekt, Raum und Betrachter. Eine der ersten Ausstellungen, die derlei Arbeiten zeigte, fand im Mai 1981 in zwei Lagerhallen einer Lebensmittelfabrik in der Rather Straße in Düsseldorf statt. Die „Ateliergemeinschaft Ratherstraße“ hatte unter dem Titel „Reine Weste, tote Hose“ ihre Kunstwerke bewußt für die räumliche Situation der beiden Hallen erarbeitet und installiert. Die Abhängigkeit von der jeweiligen räumlichen Situation ließ eine Translozierung der Arbeit nicht zu und negierte damit den kommerziellen Kunstbetrieb.

Eine Ausstellung, die man als Beispiel für diese Art Raum-Kunst heranziehen kann, ist das Künstlersymposium „Quirl“, das im Jahr 1986 auf dem *Jagenberg-Gelände* in Düsseldorf stattfand. Diese Ausstellung ist insofern paradigmatisch als 15 Künstler vier Wochen lang auf dem Gelände gelebt und ihre Arbeiten intensiv vor Ort entwickelt haben. Der Kurator Uwe Rüth beschreibt den Ausgangspunkt dieses Symposiums wie folgt: „Die unmittelbare Auseinandersetzung Kulturschaffender (Bildende Künstler, Performer, Musiker, Literaten) mit den von Arbeit, Technik und wirtschaftlichem Leben geprägten und durchdrungenen architektonischen Anlagen und deren plötzliche Verlassenheit, ihrer aus extremem Funktionalismus entlassenen Existenz und deren anschaulicher ‚Sinn-losigkeit‘ wurden zum Ausgangspunkt dieser künstlerischen Bearbeitungen.“²⁸⁴

Die vielen zurückgelassenen Gerätschaften, ausgedienten Werkzeuge, abgetragene Arbeitskleidung, Schrott-Teile und Produktionsabfälle übten offenbar einen besonderen Reiz auf die Künstler aus, denn die verschiedensten Fundstücke und technischen Relikte finden sich in Rauminstallationen und Skulpturen wieder, die meist vor Ort neu arrangiert und inszeniert wurden. In Verweis auf die Ready-mades von Marcel Duchamp sollte mit der Entkontextualisierung alltäglicher Gegenstände das Bewußtsein für den Raum geschärft werden. Die „Sinn-Losigkeit“ des funktionslos gewordenen Raumes war der Ausgangspunkt der

²⁸² Stachelhaus, Heiner, *An anderen Orten. Räume und Installationen*, in: *Das Kunstwerk*, 36. Jg. H. 6, 1983, S. 6

²⁸³ ebenda

vor Ort erstellten künstlerischen Arbeiten. Die neu arrangierten Fundstücke und Überbleibsel von technischen Anlagen sollten nicht allein als „Mahnung“ verstanden werden, sondern die Frage aufwerfen, wie „mit diesem Moloch Technisierung doch noch ein Zusammenleben möglich ist“²⁸⁵ (Abb. 120).

So hat beispielsweise Rolf Glasmeier eine Installation aus Besen, Arbeitshandschuhen und -kleidern geschaffen (Abb. 121), wobei die Handschuhe auf die Stielenden der Besen gesteckt und diese an die Türen eines Lastenaufzugs gelehnt wurden. Das Arrangement scheint die zurückgebliebene Leere, die Präsenz der Absenz thematisieren zu wollen. Die von anstrengender Arbeit ausgebeulten Handschuhe, Jacken und Hosen führen die Abwesenheit der früher Beschäftigten deutlich vor Augen. Die Installation aus abgetragener Kleidung und alten Werkzeugen ruft die Assoziation einer Schädelstätte hervor, wo sterbliche Überreste von Menschen anonym angehäuft und zum Begräbnis abgelegt werden. Die Handschuhe, die auf den Besen stecken, erinnern an die Stahlhelme, die auf die Kreuze von Soldatengräbern gesetzt wurden. Die Fabrik konnte man damit als eine Art Toten- oder Beinhaus interpretieren, das an unzählige Opfer eines Krieges erinnert. Das Vanitas-Motiv in der Werkshalle steht als Mahnung für die Endlichkeit des technischen Fortschritts und der Arbeitswelt. In dieser Lesart ist die Fabrik nicht Denkmal, sondern Mahnmal ihrer selbst.

Till Hausmanns Beitrag für diese Ausstellung stellt eine hölzerne Pyramide dar, deren Spitze von einer alten, umgedrehten Schubkarre gebildet wird (Abb. 122). Zwischen den Brettern und der Schubkarre brennt eine Lichterkette, womit das Grundthema Energie offenbar wird. Die Produktionsstätte wird hier als Ort der Arbeit, als Ort der Energie interpretiert. Im Katalog wurde mit den Schlagworten „Schub(-karren)kräfte“ und „Pyramidenkräfte“ diese Deutung auch explizit unterstrichen. Faszinierend scheint hier der Kontrast zwischen den leeren und leblosen Gebäuden und der jahrzehntelangen Arbeit und Energie, die hier umgesetzt wurde, zwischen lebloser Stille und fortwährender Bewegung. Das Motiv der Pyramide als ägyptisches Königsgrab bestätigt das Zitat im Kapitel 4.2, in dem die Epoche der industriellen Revolution als ein ferner Mythos der Vorzeit, „gleich weit wie Assur oder Babylon“, bezeichnet wird. Die Schubkarre obenauf erscheint als archäologischer Fund einer vergangenen Kultur. Die stillgelegte Jagenbergfabrik, die einen ganzen innerstädtischen Block einnimmt, mag man mit diesem Bauwerk des alten Ägypten vergleichen, Fabrik und Pyramide scheinen beide Monumente einer längst vergangenen Zeit.

Das Arbeiten mit fragmentarischen Fundstücken wie Schrott, Werkzeugen und Maschinenteilen, deren ursprüngliche Verwendung und Funktion sich dem Betrachter nicht erschlossen,

²⁸⁴ RÜTH, Uwe, *Das „Jagenberg“-Symposium Quirl*, in: *Quirl-Künstlersymposium auf dem „Jagenberg-Gelände“ in Düsseldorf vom 22. 9. 86 bis 19. 10. 86*, Düsseldorf 1987, S. 115

²⁸⁵ A. a. O., S. 116

schien vielen Künstlern besonders reizvoll. Das Verfremden, Assemblieren und Arrangieren von Überresten des Produktionsbetriebes stellte offenbar den naheliegendsten Ansatz für Raum-Kunst dar, und auch in anderen Ausstellungen waren viele solcher Installationen zu sehen. Als Beispiele hierfür seien die Arbeit „Looping“ von Axel Lieber genannt, der in Düsseldorf in der *Halle 446* der ehemaligen Schleuder-Gießerei eine kirmesartige Looping-Konstruktion aufbaute (Abb. 123). Sowohl mit den vielen Fundstücken, aus denen das Gebilde gebaut war, als auch mit der Verbildlichung zentrifugaler Kräfte nahm die Arbeit Bezug auf die Schleuder-Gießerei. Als kostbare Reliquien präsentierte Walter Pichler die Fundstücke aus dem ehemaligen Straßenbahndepot in Wien (Abb. 124). Mit den Installationen „Großer Wagen“ und „Kleiner Wagen“ präsentierte er die Überbleibsel des Straßenbahnbetriebes wie seltene archäologischer Funde, die aus undefinierbaren Vorzeiten zu stammen schienen. Die Vorstellung des Archaischen und das gleichzeitige Wissen um den tatsächlich sehr kurzen Zeitraum, der Gegenstand und Betrachter voneinander trennt, erzeugten eine eigentümliche Spannung. Walter Benjamins Beschreibung der Aura²⁸⁶ mit den Worten „in der Ferne so nah“ war ein oft verwendetes Zitat bei Kuratoren und Kritikern.

Einige Künstler nahmen sich mit ihren Arbeiten bewußt zurück, um den Raum an sich zu exponieren und das Augenmerk des Besuchers auf die Spuren des Gebrauchs und Verfalls zu richten. So hat beispielsweise Martin Rosz mit seinem „Kronprinz-Projekt“ (1983) einen Kellerraum durch eine Lichtinszenierung zu einer Art Bühne hochstilisiert (Abb. 125). Vergessene Gegenstände im Jahrzehnte alten Staub und Dreck werden mit hellem Licht angestrahlt und damit als Stilleben inszeniert. Die im Verlauf der Zeit zufällig entstandenen Szenarien von Müll und Unrat sollen durch diese Form der Präsentation für sich selbst sprechen und wirken. Ähnlich wie Rosz durch Lichtkegel eine Bühnensituation herstellte, hat beispielsweise auch Dimitrij Prigov mit einem zurückgezogenen Theatervorhang eine eingestürzte Hallenecke einer Textilfabrik in eine Kulisse, ein Bühnenbild verwandelt. Diese Arbeit mit dem Titel „Der letzte Rußlandflug deutscher Walküren“ 1994 war in einer Ausstellung in den ehemaligen Buntgarnwerken Leipzig zu sehen. Mit dieser Rahmung knüpfte Prigov an die Ruinenästhetik der Romantik an, die den Verfall nicht als Mahnung oder Menetekel versteht, sondern als bukolische Szenerie.

Die erste Kulturfabrik, die sich ausschließlich der Präsentation von Arbeiten bildender Künstler widmete, war das bereits im Jahr 1977 gegründete *Künstlerhaus Hamburg* im Stadtteil Altona. In den Räumen einer ehemaligen Schraubenfabrik wurden Wohn- und Atelierflächen sowie eine Ausstellungshalle eingerichtet, wo seitdem über 250 Ausstellungen und Veranstaltungen gezeigt wurden. Das *Künstlerhaus* wurde zum Experimentierfeld für junge, zeitgenössische Künstler, unter denen sich auch so bekannte Namen wie Tony Cragg oder Al-

²⁸⁶ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in:

bert Oehlen befanden. Das *Künstlerhaus Hamburg*, das in einer sogenannten Mietfabrik in einem Hinterhof untergebracht war, wurde zum Modell für Ateliergemeinschaften und Ausstellungshäuser im ganzen Bundesgebiet. Solche leerstehenden Mietfabriken fanden sich in allen größeren Städten und boten großzügige Flächen für raumgreifende Installationen und Konzeptarbeiten an. Das Atelierhaus ist sicher die häufigste Form der Umnutzung dieser Hinterhoffabriken. Die großen Fensterflächen dieser Fabriketagen lassen den ortsfremden Betrachter heute eher auf ein dahinter liegendes Atelier schließen als auf einen Produktionsbetrieb.

Dem Beispiel des *Künstlerhauses Hamburg* folgten das *Künstlerhaus Dortmund* oder die *Halle 14* in Leipzig. Das größte Atelierhaus in Deutschland ist das *KunstWerk* in Köln, das in einer alten Gummifädenfabrik eingerichtet wurde und über 75 Ateliers, Werkstätten, 15 Musikstudios und Proberäume verfügt. Im Jahr 1993 als *Kunstschalter* gegründet, beheimatet das *KunstWerk* mittlerweile über 150 Künstler. Der Hauptausstellungsraum nimmt eine Fläche von 3.000 Quadratmetern ein, der regelmäßig mit Ausstellungen nationaler und internationaler Künstler bestückt wird.

4.4.2 Theater

Sowohl Kulturfabriken als auch staatliche Theaterhäuser begannen bereits Ende der siebziger Jahre, Schauspiele in leerstehenden Fabrikhallen aufzuführen. Etablierte Theater und Kompanien hatten dabei meist nur vorübergehend neue Räume für Inszenierungen gesucht, um zu experimentieren und um neue Besuchergruppen anzusprechen.²⁸⁷ Das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg nutzte die Zeit der Sanierung seines Stammhauses, um in der früheren Maschinenfabrik Nagel und Kaemp eine Ausweichspielstätte einzurichten, aus der dann die *Kampnagel-Fabrik* hervorging, die seit 1985 eine feste Institution in der Hamburger Kulturlandschaft darstellt. Beim Experimentieren mit Räumen nahm die Berliner Schaubühne eine Vorreiterrolle ein. Ende der siebziger Jahre waren hier fast alle Theaterleute versammelt, die sich in den folgenden Jahren mit ihren Rauminszenierungen profilieren sollten: Peter Stein, Kurt Hübner, Claus Peymann und Karl-Ernst Herrmann. Ein Kennzeichen der Arbeit der Schaubühne war von Anfang an ein bewußter Umgang mit dem Spielraum unter den Begriffen „Ambiente“ und „Environment“. Der Raum sollte nicht nur Schauplatz, sondern Me-

Gesammelte Schriften, Bd. I, Frankfurt/Main 1974, S. 440

²⁸⁷ Vorreiter des Theaters an ungewöhnlichen Orten waren die Inszenierungen von jungen Kompanien in Bordeaux im Speicherhaus *Entrepôt Lainé*, die Faust-Inszenierung von Klaus Michael Grüber in der Kirche des Hospital „Salpêtrière“ und Peter Brooks Stücke im Théâtre des Bouffes du Nord, beide in Paris. (Siehe Henry, Ruth, *Entlegene Spielräume*, in: *Daidalos*, 12. Jg. H. 44, 1992, S. 26–37)

dium selbst sein, sollte sich ausweiten zu einem eigenen Kosmos von „Umgebung“ für Schauspieler und Zuschauer zugleich.²⁸⁸

Auch das Bremer Theater machte mit einer Theaterproduktion außerhalb seines Hauses in den Hallen eines stillgelegten Schlachthofs in Bremen Furore. Diese Produktion Ende der siebziger Jahre kann für raumbezogenes Theater als paradigmatisch gelten.

Da das Stammhaus des Bremer Theaters, das Theater am Goetheplatz, hauptsächlich Opernproduktionen vorbehalten war, suchte die Sparte des Schauspiels nach Ausweichmöglichkeiten. Auf dem Gelände des Bremer Schlachthofes, der gerade Stück für Stück abgerissen wurde, wurde man schließlich fündig. Von diesem Ort inspiriert entschieden sich der Regisseur Frank Patrick Steckel in Zusammenarbeit mit dem Szenographen Johannes Schütz für das Stück „Die Krönung Richard III.“ von Hans Henny Jahnn. Der Topos des Schlachthofs ist dem Stück immanent und taucht darin mehrfach expressis verbis auf. Jahnn versucht mit seinem Drama, Shakespeares „Richard III.“ an Grausamkeit noch zu übertreffen. Das Stück trieft förmlich von Blut, wobei das Töten und Morden nicht aus Machtkalkül, sondern aus Lust geschieht. Jeder Mord wird zum Lustmord, zu einer Vergewaltigung, die kurze Regierungszeit von Richard III. zu einem Vernichtungsspiel. Mit Worten wie „Bestialität“, „Schlachten“, „Aasgeruch“ oder „lärmendes Schweigen der Toten“, mit denen Jahnn sein Stück selbst zu beschreiben versuchte, stellte er deutlich Bezüge zu einem Schlachthof her.²⁸⁹

Ursprünglich sollte das gesamte Gelände des Bremer Schlachthofes bespielt werden und das Publikum durch die verschiedenen Hallen, durch das Netzwerk von Straßen zu den großen Stallungen geführt werden. „Mit dem Publikum an den Fleischfabriken vorbei in die Wartesäle. Den Stationen des Textes folgend, hätten die Zuschauer das Stück in verschiedenen Stallungen mit hohen und niedrigen Gußeisen- und Brettbinderkonstruktionen bis hin zu schon zerstörten Ställen in Stahlbetonbauweise als Wanderung erfahren. Die Enzyklopädie von Bauweisen der letzten 100 Jahre hätte ermöglicht, Teile des Stückes einzelnen Räumen zuzuordnen und das Publikum als Herde von Raum zu Raum zu führen“²⁹⁰, erklärte der Szenograph Johannes Schütz. Allerdings erteilte der Senat der Stadt hierfür keine Genehmigung. Einzig die Kälberschlachthalle, die zuletzt als Fleischmarkthalle genutzt wurde, sollte aufgrund von Protesten seitens einiger Bürgerinitiativen erhalten bleiben. In dieser Halle sollte das Stück im Herbst 1978 aufgeführt werden.

²⁸⁸ Ottmar Schubert zitiert nach Koneffke, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900–1980*, Berlin 1999, S. 415

²⁸⁹ Zitiert nach „Die Krönung Richards III.“ im alten Schlachthof Bremen, in: *Theater heute*, 18. Jg. H. 3, 1979, S. 8

²⁹⁰ Schütz, Johannes, *Von der Idee des Schlachthof-Projekts zur Praxis*, in: *Theater heute*, 18. Jg. H. 3, 1979, S. 10

Die neugotische Architektur des gründerzeitlichen Schlachthofes wies Spitzbögen und Burgzinnen auf (Abb. 126), die wiederum die Assoziation an ein Schloß im England des Zeitalters der York-Dynastie zuließen. Die pseudomittelalterliche Befestigungsarchitektur, die im ausgehenden 19. Jahrhundert für städtische Versorgungsbauten en vogue war, korrespondierte hier mit der Szene des Stückes. Um die Halle allein aus akustischen Gründen beispielbar zu machen, wurde der Boden der Halle mit einer dicken Sandschicht aufgefüllt. Unter dramaturgischen Aspekten konnten auch die weißen Wände der Halle nicht so hell und „rein“ bleiben, sondern wurden durch Abbrennen geschwärzt. Allein dieser Vorgang deutet schon auf ein infernalisches, sinistres Stück hin. Die Szenerie wirkte dadurch noch archaischer und derber als die ruinösen Schlachthofhallen von sich aus. Die einzelnen Schauplätze des Stückes wurden über die ganze Halle verteilt: So wurde ein Torfhügel aufgeschüttet und mit künstlichem Schnee versehen, der einen Soldatenfriedhof darstellen sollte, die Gemächer der Königin wurden in den ehemaligen Verkaufsständen eingerichtet, auf den Überdachungen der früheren Büroeinbauten waren weitere königliche Räume vorgestellt und eine große Wendeltreppe markierte die Mitte der Halle (Abb. 127 u. 128).²⁹¹ Die Zuschauer waren gezwungen, während der dreistündigen Aufführung von Szene zu Szene mitzulaufen. Zwar waren auch vier Tribünen mit je 30 Sitzplätzen aufgestellt, doch dienten diese den Zuschauern mehr zur vorübergehenden Erholung beim Gang durch die Halle denn als Theatersitz für die ganze Vorstellung. Um das Schauspiel ganz nah erleben zu können, mußten die Besucher den Akteuren hinterherwandern.

Jahnn stellt Richard III. als einen zweifelnden Charakter dar, der seine Ängste und innere Unruhe durch Grausamkeit und Gewalt zu überwinden sucht. Letztendlich strebt Richard mit seinen Bluttaten nach Erlösung. Er tötet jeden, den er liebt, und berauscht sich an seinen Greueltaten, um in sich die Angst vor Einsamkeit zu ersticken. Die Szene einer früheren Kälberschlachthalle mag diesem Bluttausch, dem ständigen Morden und Schlachten, eine ganz eigene Authentizität verliehen haben. Eine Folterszene führt diese Analogie besonders drastisch vor Augen: Die Königin Elisabeth läßt ihren früheren Buhlen Paris foltern und entmannen, wobei Paris nackt und in Ketten kopfüber von der Decke hängt und gequält wird. Der Vergleich zu den Tierkadavern, die in einem Schlachthof an Schienen hängend zu den einzelnen Verarbeitungsvorgängen wie Töten, Enthaaren, Ausnehmen, Zerteilen usw. transportiert werden, ist offensichtlich. Die Exposition nackter Körper, sowohl in der Folter-, als auch in den orgiastischen „Liebesszenen“ reduziert den Menschen zu einem animalischen Triebwesen, dessen Selbsterhaltung zwischen Fortpflanzung und Auslöschung anderer alterniert. Die Grenze zwischen Mensch und Tier sollte mit der inszenierten Bestialität bewußt verwischt werden.

²⁹¹ Koneffke, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900–1980*, Berlin 1999, S. 448

Mit der Wahl dieses Stückes und dieser Inszenierung reagierten Steckel und Schütz auf die frühere Funktion dieser Hallen und potenzierten Schockästhetik und Radikalität des Dramas. Die Distanz, die der Zuschauer gegenüber dem Töten und Schlachten vielleicht einnehmen mochte, wurde an einem Ort industrieller Massentötung und Fleischverarbeitung fast unmöglich gemacht. Der ehemalige Schlachthof stellte bei dieser Inszenierung kein Denkmal seiner selbst dar, sondern ein Gleichnis – das Quälen, Foltern und Morden des Königshofes ist das eines Schlachthofes, die Welt ist ein Schlachthaus. Menschliche Leiber wurden Tierkadavern gleichgesetzt, die grausamen, gefühllosen Morde der mechanisierten Tötung, der Menschenfraß dem Verzehr von Tierfleisch. Durch den Aufführungsort wurden die sadistische Bestialität und Mordlust Richards mit der industrialisierten Tötungsmaschinerie des 20. Jahrhunderts verglichen, die in den Vernichtungsschlachten des Zweiten Weltkrieges und den Konzentrationslagern ihre schlimmstmögliche Konsequenz fand. Das Motiv von der Welt als Schlachthaus schwingt auch mit, wenn der Szenograph vom „Publikum als Herde“ spricht, die gleichsam von Szene zu Szene getrieben wird. Der Zuschauer wird von der Handlung nicht getrennt durch Bühne und Tribüne, sondern befindet sich in der Szenerie.

Das Beibehalten und In-Szene-Setzen von Gebrauchsspuren und Verfallserscheinungen konnte bei der tudorpropagandistischen Tendenz des zugrundeliegenden Shakespearestückes auch als Symbol für die endende Dynastie York interpretiert werden. Der morbide Zustand des Raumes stand unter diesem Blickpunkt für den Niedergang des Geschlechtes York. Die Ruine stellte eine Allegorie für das Königtum Richards III. dar, der Verfall des Schlachthofs stand damit sinnbildlich für den Verfall des Hauses York. Die gewalttätige Selbstzerstörung Richards, mit der er sich und sein Geschlecht in den Untergang treibt, glich der Arbeit der Bagger und Abrißbirnen auf dem Gelände des Schlachthofs.

Diese Wechselwirkung zwischen Aufführungsort und Theaterstück blieb in Bremen einmalig, da die Kälberschlachthalle 1981 abgerissen wurde. Eine vergleichbare inhaltliche Intensität wäre nach dieser Inszenierung schwer vorstellbar gewesen.

Für Theateraufführungen in Fabrikgebäuden eigneten sich natürlich Stücke, die sich ohnehin mit der Industrialisierung beschäftigten. Vor allem Stücke des expressionistischen Theaters, die sich in den zehner und zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in düsteren Zukunftsvisionen mit der Bedrohung durch fortschreitende Industrialisierung und Mechanisierung auseinandersetzten, boten die Möglichkeit, eine inhaltliche Kohärenz von Bühnenstück und Aufführungsort zu erreichen. Beispiele hierfür waren die Stücke „Maschinenstürmer“ und „Masse Mensch“ des deutschen Expressionisten Ernst Toller. „Masse Mensch“, das den Kampf der Arbeiter gegen Krieg und Ausbeutung thematisiert, wurde 1994 vom Theater Trier in einer Inszenierung von Heinz-Uwe Haus in der Gasgebläsehalle der *Alten Völklinger Hütte* aufgeführt. In einem Stahlwerk, das für die Kriegsindustrie von herausragender Bedeutung war, stellte diese Problematisierung eines Produktionssystems, in dem der einzelne in der

Masse untergeht und zu ihm fremden Zwecken instrumentalisiert wird, eine besonders schlüssige Gegenüberstellung von Aufführungsort und Theaterstück dar. Ein weiteres Beispiel war die Trilogie „Gas“ von Georg Kaiser, die Stephan Stroux in der *Fabrik* in Hamburg inszenierte (Abb. 129). Stroux versuchte nach Piscators Idee des „Totaltheaters“ gleichfalls die Trennung von Zuschauerraum und Bühne aufzuheben. Es gab keine ausgewiesene Bühne, sondern das ganze Interieur der *Fabrik* wurde als Kulisse genutzt. Mit diesen Stücken wurden vor allem die sozialen Verwerfungen als Folgen der Industrialisierung thematisiert: Ausbeutung, Entfremdung, Vereinsamung, Verelendung und die Ohnmacht des einzelnen gegenüber der Herrschaft des Kapitals. Mit der Auswahl der Stücke und den Schwerpunkten der Inszenierungen wurde die Frage nach dem Wert des Menschen problematisiert und dessen Ausgeliefert-Sein gegenüber den Machtstrukturen der Wirtschaft reflektiert. Die Angst vor einer zunehmenden und letztendlich totalen Entpersönlichung und Unterordnung des Menschen unter die Maschine ist diesen Stücken inhärent. Die Begriffe „Maschinerie“ oder „Räderwerk“ mag vor der Kulisse von Zahnrädern und Motoren, die unaufhaltsam laufen und mahlen, für diese antizipierten mechanischen, menschenverachtenden Systeme eine weitere Bedeutungsebene erfahren haben. Die übriggebliebenen Maschinen dienten in solchen Inszenierungen gleichsam als Indikatoren, die Fabriken als „Originalschauplätze“ der Handlungen dieser expressionistischen Stücke.

Die Sozialdramen des Naturalismus wie „Die Weber“ von Gerhard Hauptmann oder des sozialistischen Realismus wie „Nachtasyl“ von Maxim Gorki boten sich gleichermaßen an, um dem Genius loci gerecht zu werden. Das Bild der verlorenen Randexistenzen und Antihelden mochte in verlassenem und abseitigen Räumen eine sinnfällige Entsprechung finden und die Vorstellung der Verlassenheit und Vergessenheit vervollständigen und intensivieren. Bei den Aufführungen von Gorkis „Nachtasyl“ im Anno-Saal des Kölner *Stollwerck* in der Inszenierung von Jürgen Gosch im Jahr 1980 und in der *Zeche Carl* in Essen im Jahr 1985 (Abb. 130) boten die Räume eine trostlose und armselige Atmosphäre, die der Grundstimmung der Charaktere entsprach. Die Fabrikräume wurden in diesen Inszenierungen zu einem Gleichnis für die aufgegebenen und verlorenen Existenzen, die in der Gesellschaft keinen Platz haben. Die Leere der Räume, ihre verlorengegangene Bestimmung konnte der Zuschauer auf die Protagonisten übertragen, die gleichfalls keiner Bestimmung oder Berufung mehr folgen konnten.

Stücke von Bert Brecht wie die „Dreigroschenoper“ oder „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“, die im England der Gründerzeit oder im Chicago der Weltwirtschaftskrise der dreißiger Jahre spielten, eigneten sich gleichfalls, um in alte Fabriken zu transponiert werden. Alfred Kirchner und Claus Peymann beispielsweise inszenierten im Jahr 1979 mit dem Bochumer Theater „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ in der stillgelegten Heintzmann-Hütte (Abb. 131 u. 132). Den Regisseuren ging es hierbei gleichfalls um eine Einheit zwischen Aufführungsort, Ort der Handlung und Wirtschaftsstandort Bochum: „Für mich hat sich

das Theater als urbaner Ort erst einmal zu orientierten an den Leuten in der Umgebung von zehn bis fünfzehn Kilometern, es geht um die Menschen, die abends zu Fuß oder mit einem Opel Kadett wieder nach Hause kommen können. (...) Ich denke das ganz regional, lokal. Theater ist Versammlungsstätte, Meinungsplatz für die Leute seiner Umgebung. Diese Umgebung will ich theatralisch durchdringen.“²⁹²

Konkrete aktuelle Bezüge zur Arbeitswelt konnten mit Stücken des politischen Theaters oder des „kritischen Volksstücks“ der siebziger und achtziger Jahre aufgenommen werden. Autoren wie Karl Otto Mühl, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini und Heinrich Henkel beschäftigten sich mit den zeitgenössischen Problemen des Strukturwandels, der industriellen Arbeitswelt, der Arbeitslosigkeit und menschlicher Manipulation und Ausbeutung. Eine Aufführung von „Die Eisenwischer“ von Henkel wurde 1992 beispielsweise von Dirk Sellmann im Kesselhaus eines Stadtbades in Mannheim realisiert.

Das ruinöse Ambiente und die Patina der Fabrikhallen boten sich darüber hinaus an, um starke Kontraste zum Stück zu setzen. Einige Regisseure transponierten klassische Dramen oder Stücke mit mythologischen Stoffen in die morbiden Szenarien von alten Industriebauten, um durch eine Entkontextualisierung eine neue Interpretation des Themas zu erreichen und aktuelle Bezüge herzustellen. Die Ruhrfestspiele in Recklinghausen inszenierten 1983 unter dem Namen „Theater im Depot“ gleich vier Stücke in den Hallen eines ehemaligen Straßenbahndepots, darunter auch eine Aufführung von „Prometheus und Herakles 5“ von Heiner Müller (Abb. 133). In der *Kampnagelfabrik* inszenierte das Deutsche Schauspielhaus Hamburg „Titus Andronikus“ von William Shakespeare und „Medea“ von Euripides. Die Oldenburger *Kulturetage* führte auch Sophokles’ „Antigone“ mit großem Aufwand im stillgelegten Trockendock der Brand-Werft auf. Kontraste mit Industrieambiente zu schaffen, wurde wiederum bei Häusern der Hochkultur zu einem legitimen Stilmittel.

In einer Inszenierung der Wagner-Oper „Siegfried“ im Festspielhaus von Bayreuth wurde die Szene in Mimes Schmiede in das Walzwerk einer Stahlhütte verlegt (Abb. 134) – ein Zeichen dafür, daß die Ästhetik der Fabrikhallen auch in der Hochkultur angekommen war.

Zahlreiche Kulturfabriken widmeten und widmen sich noch ausschließlich dem Theater oder beherbergen eigene Kompanien, wie das *Theater Fletch Bizzel* in Dortmund (1985), das *Theater zerbrochene Fenster* in Berlin (1986), das „Taeter Theater“ in der Heidelberger Tabakfabrik Landfried (1987), das „Theater in der Fabrik“ in der *Kulturfabrik Salzmann* in Kassel (1988), die „Theatergruppe GegenStand“ (1988), durch die die *Waggonhalle* in Marburg ins Leben gerufen wurde, oder der Verein „Theaterdock“ in der *Kulturfabrik Lehrter Straße* in Berlin (1992). Teilweise wurden auch reine Kinder- und Jugendtheater eingerichtet, wie das bereits erwähnte „Theater Kohlenpott“ in den *Flottmann-Hallen* (1979), das „Schnawwl“ in

²⁹² Claus Peymann zitiert nach Koneffke, Silke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von*

der *Alten Feuerwache* in Mannheim (1980). Darüber hinaus gab es viele einmalige Theaterprojekte, die keine Verstetigung in einer Ensemblearbeit gefunden haben.

4.4.3 Tanztheater

Nicht mit klassischen Choreographien oder Handlungsballetten mit Spitzenschuhen und Tutu reagierten Vertreter des Tanztheaters auf das Ambiente früherer Fabrikhallen, sondern mit collageartigen Szenenabfolgen, die aus Improvisationsarbeit entstanden. Die Stücke wurden in Proben entwickelt, in denen die Tänzer spontan Bezug auf die Eigenarten des Raumes, auf Maschinen, Geländer, Treppen usw. nahmen oder Szenen aus der Arbeitswelt imitierten. Diese Sequenzen wurden dann zu Choreographien zusammenmontiert, die inhaltlich nicht unbedingt stringent sein mußten, sondern eher ein kohärentes „Bild“ oder eine Assoziationskette ergeben sollten.

Formal und inhaltlich haben sich einige Kompanien in ihren Choreographien mit der industriellen Vergangenheit ihrer Aufführungsorte auseinandergesetzt. Die Vorstellung früherer Arbeitstakte und rhythmischer Maschinengeräusche, die endlos wiederkehrenden Bewegungen und maschinelle Dynamik der Maschinen boten Anhaltspunkte für tänzerische Bewegungen (Abb. 135). Die verschiedensten Strömungen zeitgenössischen Tanzes wie Modern Dance, New Dance, Butoh oder Physical Performance haben in der Arbeit in leerstehenden Industriebauten ihr Bewegungsrepertoire und ihre thematischen Auseinandersetzungen erweitert.

Ein exemplarisches Beispiel für eine Choreographie, die sich mit der Arbeitswelt in einem Industriebau auseinandersetzt, war das „99,99999999-%-Projekt“ der Kompanie „Tanz-Musik-Theater Zürich, Tamuté“ in den früheren Industrierwerken Karlsruhe Augsburg IWKA in Karlsruhe.

In dieser ehemaligen Waffenfabrik hatten mehrere Künstler um den Maler Georg Schalla den Kulturverein „99,99999999 % leerer Raum“ gegründet. Den über 100 Meter langen Gebäuderiegel durchdrangen 13 Lichthöfe, wovon der Verein drei für seine Veranstaltungen nutzte. „Das Projekt hatte als Ziel die Auseinandersetzung mit dem industriellen Strukturwandel und seinen kulturellen Auswirkungen“²⁹³, wie der Initiator erklärte. In einem dieser Lichthöfe hatten die Künstler einen mehrere Stockwerke hohen „Industrieartar“ errichtet, der aus Schrott-Teilen und Sperrmüll zusammengesetzt war. Großformatige Malereien, die an

Theaterleuten und Architekten 1900–1980, Berlin 1999, S. 456

²⁹³ URL: <http://www.kunstprojekte.de/ger/index.htm>

den Geländern der Umgänge befestigt waren, korrespondierten mit dem grellfarbigen Altar, zu dessen Füßen eine leicht erhöhte Bühne aufgebaut war (Abb. 136).

Wie allein die sakrale Bezeichnung Industriealtar und seine Bestandteile aus Wohlstandsmüll vermuten ließen, lag für ein Tanztheaterstück der „Tanz ums goldene Kalb“ denkbar nahe. Das Stück begann mit einem einzelnen Tänzer, der mit grauem Overall, breitem Gürtel, schweren Schuhen und aufgekrempelten Ärmeln deutlich an einen Fabrikarbeiter erinnerte. Zum stampfenden Rhythmus der Musik wiederholte er fast mechanisch die gleichen, kraftbetonten Bewegungen. Ein zweiter und dritter Arbeiter folgten und fanden sich in diese Monotonie ein (Abb. 137). Es kamen immer weitere Tänzer hinzu, bis das Bild einer mit Arbeitern gefüllten Produktionshalle komplett war. Die synchron tanzende Masse stellte einen reibungslosen Produktionsablauf dar, in dem jeder einzelne perfekt „funktionieren“ muß. Die Gleichförmigkeit und der Synchronismus der Bewegungen schienen dem einzelnen unausweichlich und zwingend, er war gleichsam Teil der Maschinerie. Jede Abweichung im Bewegungsablauf wurde von den hinzugekommenen Männern in schwarzen Anzügen und mit Homburgern geahndet und korrigiert. Diese überwachenden Industriellen schienen jedoch genausowenig individuelle Persönlichkeiten zu sein, sondern sorgten lediglich für die Aufrechterhaltung der Ordnung. Arbeiter und Industrielle huldigten in einer Art kultischem Tanz der Gottheit des Industriealtars. Keiner stellte die Monotonie und Stumpfheit dieses gemeinschaftlichen Funktionierens in Frage, bis es schließlich einem Arbeiter gelang, sich aus dem Trott herauszubrechen und von dem unausweichlichen System zu befreien. Dieser versuchte, weitere Arbeiter aus der Maschinerie herauszureißen, der Kampf mit dem System begann...

Das „99,999999999-%-Projekt“ stand sowohl formal als auch inhaltlich in Korrespondenz mit dem Fabrikgebäude: Mit der Anfangsszene stellte das Tamuté eine tänzerische Analogie zur schier endlosen Reihung der Säulen und Lichthöfe des früheren IWKA-Gebäudes her. Das gesamte Gebäude bestand aus seriellen Reihungen von gleichförmigen Fenstern, Türen, Hallen, Sälen usw. Es gab im ganzen Gebäude keine individuelle Gestaltung, alles setzte sich durch eine Aufeinanderfolge von genormten Bauteilen zusammen. Wiederholung und Reihung waren formale Gestaltungsprinzipien, die die Kompanie mit tänzerischen Mitteln reflektierte.

Die tänzerisch dargestellte Unausweichlichkeit und Zwangsläufigkeit des Produktionssystems stellte vor dem historischen Hintergrund der Industriewerke Karlsruhe Augsburg eine düstere Wirklichkeit dar. Da die IWKA im Dritten Reich zu einem Rüstungsbetrieb transformiert wurde, waren hier während des Krieges Zwangsarbeiter beschäftigt, für die diese ästhetisierte Produktionsmaschinerie grausame Realität darstellte. Der Lichthof wurde mit dieser Aufführung praktisch zum Schauplatz der Geschichte des Gebäudes. Durch das Tanztheaterstück wurde das Fabrikgebäude der IWKA zum Mahnmal seiner selbst erklärt

und alles Bedrohliche und Unheilvolle dieser baulichen Struktur und seiner Bestimmung plastisch dargestellt.

Ein Beispiel dafür, wie eine für die klassische Guckkastenbühne konzipierte Choreographie in einer Fabrik weitere Bedeutungsinhalte erfahren kann, ist das Stück „The Fall of Icarus. Disaster / Utopie“ der Brüsseler Kompanie *Plan K*, das in der Glasgebläsehalle in der *Alten Völklinger Hütte* aufgeführt wurde. Die Choreographie stammt von dem Belgier Frederic Flamand, Bühnenbild und Ausstattung kamen von dem Italiener Fabrizio Plessi. Die ursprünglich für das Brüsseler Opernhaus einstudierte Bearbeitung des antiken Mythos vom Fall des Ikarus wurde inmitten einer der größten Industrieruinen Europas zu einem Gleichnis für die großen Technikkatastrophen des 20. Jahrhunderts. Das Stück war Teil einer Trilogie, die sich mit den Choreographien „Titanic“ und „Ex Machina“ mit dem ambivalenten Verhältnis von Technik und Mensch befaßte. Obwohl die Bestimmung technischer Geräte und Fortbewegungsmittel der Nutzen für die Menschheit ist, stellen diese gleichermaßen eine Gefährdung der Menschen dar. Nicht die Technik selbst sei gefährlich, resümierte der Regisseur Frederic Flamand, sondern die Vorstellung des Menschen, sie beherrschen zu können.²⁹⁴

Die Hybris des Menschen war daher das durchgehende Thema der tänzerischen Umsetzung des Ikarus-Stoffs. Auch in diesem Stück treten Tänzer auf, die mit Latzhosen und Arbeitsschuhen gleichfalls an Arbeiter erinnern (Abb. 138–140). Doch stellen diese Figuren hier keine fremdbestimmte graue Masse von Industriearbeitern dar, sondern den erfindungsreichen Homo faber. Er überwindet die Monotonie der Arbeit, die in diesem Falle durch die endlos repetierten Klangmotive der Minimal Music Michael Nymans verdeutlicht wird, nicht um der individuellen Freiheit, sondern um des Ruhmes der technischen Überlegenheit willen. Blinder Ehrgeiz und Selbstüberschätzung treiben ihn zu technischen Höchstleistungen an, die ihn schließlich selbst vernichten.

Wie der Untertitel „Disaster / Utopia“ vorwegnimmt, wird das Streben nach der glücklichen Zukunft durch Rückschläge immer wieder aufgehalten. Der Fall des Ikarus wird auf die Technikkatastrophen wie den Untergang der „Titanic“ oder den GAU von Tschernobyl projiziert, um Fluch und Segen des technischen Fortschritts zu verdeutlichen. Zu diesen Technikkatastrophen ließe sich auch die Völklinger Hütte zählen, die einmal eine der größten Stahlwerke Deutschlands war. Die Stadt Völklingen, die ihren früheren Wohlstand dem Stahlwerk verdankt und deren Existenz nahezu vollständig von der Hütte abhängig war, steht nach dem Niedergang der Schwerindustrie und der endgültigen Stilllegung des Stahlwerks vor dem Nichts. Hohe Arbeitslosigkeit und Strukturschwäche geben wenig Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Gigantomanie und unbeirrter Fortschrittsglauben führten letztendlich zur wirtschaftlichen und sozialen Katastrophe. Durch die Aufführung des „Fall of Icarus“ exponierten Fla-

²⁹⁴ Programmheft „*The Fall of Icarus*“, Bruxelles o. J., nicht paginiert

mand und Plessi die zeitlose Gültigkeit des antiken Mythos. Das rostende und verfallende Stahlwerk wurde damit den ausgefallenen Federn von Ikarus' Flügelkleid gegenübergestellt. Die imposante, riesige Hochofenbatterie der Völklinger Hütte wurde durch den tanzenden Homo faber auf ein Werkzeug reduziert, das unbrauchbar geworden ist.

Dadurch, daß viele Kulturfabriken Proberäume und Bühnen günstig und unproblematisch anboten, bekamen freie Tanztheatergruppen in den achtziger Jahren großen Zulauf oder gründeten sich neue Kompanien. Das moderne Tanztheater erhielt dadurch wesentliche Impulse und Anregungen, die allein durch die professionellen Kompanien der Ballette und Opernhäuser mit ihren eingeschränkten räumlichen Möglichkeiten sicher nicht zustande gekommen wären.

Eines der ersten und wichtigsten Beispiele ist die *Tanzfabrik* in der Berliner Möckernstraße, die 1978 in einer Etagenfabrik in einem Kreuzberger Hinterhof eingerichtet wurde. Neben den Veranstaltungen wurde hier eine Schule für Jazz- und Modern Dance sowie für Kontaktimprovisation und Choreographie betrieben, wodurch bald ein Grad an Professionalität erreicht wurde, der zunehmend in der Fachwelt Beachtung fand.²⁹⁵ In Düsseldorf wurde im Jahr 1980 das *tanzhaus nrw – die werkstatt* ins Leben gerufen. In einem früheren Straßenbahndepot wurde ein Haus für den Tanz etabliert, das sich um vier Bereiche bemühte: die künstlerische Darstellung auf der Bühne, die tanzpädagogische Breitenarbeit, die professionelle Tanzausbildung sowie die Tanzforschung und Tanzproduktion. Vor allem nach der Wiedervereinigung kamen im Osten Deutschlands einige Einrichtungen hinzu, wie *die fabrik* in Potsdam oder das *Dock 11* in Berlin. Die Zentren, die sich der Förderung des Tanzes verschrieben hatten, organisierten regelmäßige Festivals, Workshops und Gastspiele, die auch internationale Anerkennung fanden.

4.4.4 Performance

Parallel zum Tanztheater profitierte auch die Performancekunst von den spektakulären Szenarien alter Fabriken. Im Sinne eines Gesamtkunstwerks wurden theatralische, tänzerische und bildkünstlerische Mittel eingesetzt, um das spezifische postindustrielle Ambiente in Szene zu setzen. Die Verfallserscheinungen der Gebäude, der Untergang der früheren Industrieunternehmen und das daraus abzuleitende „Ende des Industriezeitalters“ inspirierten Regisseure zu apokalyptischen Zukunftsvisionen und Fiktionen von „einer Welt nach unserer Welt“. Motive wie Ruine und Verfall, Themen wie Zerstörung und Überleben, Untergang und Neuanfang traten zunehmend in das Zentrum künstlerischen Interesses. Analog zu einigen

²⁹⁵ Merschmeier, Michael, *Tanz auf dem Kreuzberg. Die Berliner Tanzfabrik – ein Experiment zwischen Kunst und Unterricht*, in: *Theater heute*, 22. Jg. H. 3, 1983, S.45

Filmen des kommerziellen Kinos wurden dabei oftmals Vorstellungen von einer Welt nach einer ökologischen oder atomaren Katastrophe aufgegriffen. Vor dem Hintergrund des kalten Krieges kreierten in den achtziger Jahren Regisseure Schreckbilder einer in Trümmern liegenden Welt nach einer selbstverschuldeten Apokalypse. Zu diesem Endzeit-Genre lassen sich Filme wie „Mad Max“ (Regie: George Miller, 1979) und „Blade Runner“ (Regie: Ridley Scott, 1982) zählen. Diese Filme formulierten Zukunftsängste angesichts unbeherrschbarer Technik, die auch von anderen Künsten, wie der Performance, aufgenommen wurden.

Die Performance als eine Art Gesamtkunstwerk lebte von der atmosphärischen Wirkung des Raumes. Kulissen der Morbidität, des Verfalls und der Zerstörung mußten nicht mit Bühnenbildnerischen Mitteln hergestellt, sondern mußten nur „gefunden“ werden. Erwin Piscators Idee eines „totalen Theaters“ aus den zwanziger Jahren konnte in den weitläufigen Hallen und einem mitlaufenden und integrierten Publikum wirkungsvoll realisiert werden.

Das Motiv der Endzeit nahm die spanische Performancegruppe „La Fura dels Baus“ aus Barcelona in nahezu unvergleichlicher Konsequenz auf. La Fura sorgte mit ihren frühen Inszenierungen für Furore, die das Bild einer post-apokalyptischen Gesellschaft zeichneten, in der menschliches Zusammenleben wieder von primitiven Instinkten und tribalen Strukturen geprägt ist, in der Urtriebe wieder aufbrechen und nur rohe Gewalt die eigene Existenz sichern kann.

Aus Industrieschrott fertigten die Akteure beispielsweise für das Stück „Noun“ Throne, Kampfwagen, Phantasiewaffen und -rüstungen, mit denen sich martialisch aussehende „Industrieritter“ Kämpfe um Überleben, letzte Ressourcen und Macht lieferten. Die Trennung von Zuschauerraum und Bühne war aufgehoben, und die Besucher wurden in diese wilden Kämpfe und Verfolgungsjagden mit einbezogen beziehungsweise auch in Mitleidenschaft gezogen. Ständiges Gedränge und Geschiebe, Schreckmomente, Lärm und Enge zielten ganz bewußt auf die emotionalen Affekte des Publikums ab. Der Zuschauer mußte ständig darauf gefaßt sein, durch motorisierte Kampfwagen aus dem Weg gedrängt zu werden oder Wasser- oder Mehlbomben abzubekommen, die die Kontrahenten über die Köpfe der Menge mit kreisenden Schleudern aufeinander abfeuerten. Die physischen „Angriffe“ und die wenn auch nur gespielte Aggression rissen den Besucher aus einer passiven, kontemplativen Haltung heraus und legten uneingestandene Impulse und Emotionen frei.

Die Aufführungen von „Noun“ in der Münchner *Muffathalle*, einem ehemaligen Kraftwerk, oder in der Hamburger *Kampnagelfabrik* schienen daher ganz aus dem Ort abgeleitet zu sein. Die kruden Kostüme und verwegenen Requisiten standen in Kohärenz zur Kulisse aus rostigen Stahlträgern und schartigem Ziegelmauerwerk (Abb. 141 u. 142). Die Schreckensvision und düsteren Zukunftsphantasien schienen in diesen Räumen fast real und gegenwärtig. Die Kulturfabrik, auch wenn ihr Zustand nicht baufällig und ruinös war, verwandelte sich in einer derartigen Aufführung in eine Industri ruine. Die Industri ruine wiederum war das

Gleichnis für den Untergang jeder Zivilisation, und der Mensch in ihr erschien bar aller Kultiviertheit. Nach der Apokalypse stehen sowohl die Bauten als auch im übertragenen Sinn die Menschheit in Trümmern, die verroht und barbarisch das alles eingebüßt hat, was sie einst so überlegen sein ließ. Die Industriearuine ist das Sinnbild für die Selbstvernichtung des Menschen.

Ganz ähnlich arbeitete die Berliner Performancegruppe „R.A.M.M.“ zu Beginn der neunziger Jahre in ihren interdisziplinären Inszenierungen „Kärlek“ und „Bestia Pigra“ (Abb. 143). Mit abstrusen Skulpturen, Dia- und Filmprojektionen, Pyrotechnik, eigens komponierter Musik, expressivem Tanz und provokantem Schauspiel evozierten sie gleichfalls das Bild einer in Verfall und Anarchie befindlichen Welt. Auch hier wurden zwischen Schrott und Ruinen lebende Menschen dargestellt, die ohne zivilisatorische Ordnung und Regulative archaischen Macht- und Triebstrukturen erliegen. Das Moment des Archaischen wird bereits durch den Titel „Kärlek“ deutlich, der auf eine nordische Sage um einen großen Kessel zurückgeht. Ruinierte, verwahrloste Gebäude, Lumpen und zerfetzte Kleider, Schrott- und Wrackteile standen damit nicht nur für die Zerstörung der materiellen Welt, sondern auch für den Verfall der humanen Existenz. Die eindrucksvollen Aufführungen in den *Flottmann-Hallen* oder dem *Tacheles* in Berlin machten dies besonders sinnfällig.

Kulturfabriken, die sich ausschließlich Performances verschrieben haben oder aus Performancegruppen hervorgegangen sind, gibt es nach Kenntnis des Autors nicht.

4.4.5 Film

Eine weitere Möglichkeit, Bezüge zum Ort herzustellen, stellte die Ausstrahlung historischer Filme dar, die sich mit der Industrialisierung auseinandersetzten. Da die Fabrikgebäude, wie in der Einleitung bereits erwähnt, im übertragenen Sinne als Projektionsflächen für ein bestimmtes Verständnis von Kultur fungierten, doppelte sich diese Funktion mit der Aufführung von Kinofilmen. Die Cineasten in den Kulturfabriken zeigten Filme, deren Problematik und inhärente Kritik eigentlich zeitlich überholt waren, aber durch ihre Ausstrahlung in einem alten Fabrikgebäude praktisch eine Revision erfuhren. Die düsteren Zukunftsvisionen, die in diesen Filmen teilweise dargestellt wurden, konnten mit der eingetretenen Wirklichkeit ins Verhältnis gesetzt werden. Manche Streifen erschienen dabei als erschreckend aktuell, andere als veraltet und unzeitgemäß.

Vor allem in den zwanziger und dreißiger Jahren hatten sich Regisseure, die man zum deutschen Expressionismus zählen kann, kritisch mit der Industrialisierung beschäftigt. Das pro-

minenteste Beispiel hierfür ist der Streifen „Metropolis“ von Fritz Lang, der 1927 entstand und die Szenerie einer künftigen, vollständig industrialisierten Stadt vorwegzunehmen versuchte. Lange Sequenzen zeigen einen perfekt ablaufenden Industriebetrieb – im sogenannten „Palast der Arbeit“ –, in dem eine graue Masse gesichtsloser und abgestumpfter Arbeiter dem Takt der Maschinen folgen (Abb. 144). Der Schrecken dieser Negativutopie kommt in der Szene zum Ausdruck, bei der die zentrale Steuerungsmaschine als alles verschlingender Moloch erscheint. Der große Apparat mit seinen zwei Regleruhren und einer Inspektionstür verwandelt sich in einer Trickanimation zum gigantischen Kopf eines Monsters, das durch sein weit aufgesperrtes Maul die Massen von Arbeitern verschlingt, der Dampf der pulsierenden Maschinen erscheint dabei als der Schwefelgestank des Teufels, die Glut der Kessel als das Feuer der Hölle. Dieses technische Herzstück der Fabrikanlage richtet sich letztendlich gegen den Menschen und wird zu seinem Verhängnis. Die Vorführung dieses Films in einer leerstehenden Produktionshalle war äußerst beliebt, da sie einen Rückblick auf eine Zukunftsutopie bedeutete, die sich nicht eingelöst hatte, die aber dennoch sehr plausibel erschien. Die Ausstrahlung von „Metropolis“ wurde fast zu einem Klassiker bei Eröffnungsveranstaltungen und Festivals in Kulturfabriken.

Weitere Filme, die das Verhältnis von Mensch und Industrie beleuchteten und sich für die Aufführung in postindustriellem Ambiente anboten, waren beispielsweise der Stummfilm „Die Weber“ von Friedrich Zelnik, der auch im Jahr 1927 gedreht wurde und eine Adaption des gleichnamigen Theaterstücks von Gerhard Hauptmann über die schlesischen Weberaufstände im 19. Jahrhundert darstellte, der Stummfilm „Algol – Tragödie der Nacht“ von Hans Werckmeister aus dem Jahr 1920 – ein Streifen mit Emil Jannings, der die Herrschaft und Macht durch eine Maschine dramatisierte (Abb. 145) – oder der Film „Kameradschaft“ von Georg Wilhelm Pabst von 1931, ein Bergarbeiterdrama, das die Solidarität zwischen deutschen und französischen Kumpeln bei einem historischen Grubenunglück dokumentierte. Diese Filme wurden beispielsweise in der Veranstaltungsreihe „Schichtwechsel“ in der Gas- und Wasserleitungshalle der *Völklinger Hütte* vorgeführt.

Großer Beliebtheit erfreute sich der Film „Modern Times“ von Charles Chaplin aus dem Jahr 1936, in dem auf die Eintönigkeit und Entfremdung der Industriearbeit mit Ironie und Komik reagiert wurde (Abb. 146). Wie so viele Chaplin-Filme ist auch „Modern Times“ ein Dokument der Depression der dreißiger Jahre in den Vereinigten Staaten und der Einzelschicksale von Arbeitssuchenden und gescheiterten Existenzen. Der Schwarze Freitag und die darauffolgende Weltwirtschaftskrise hatten gezeigt, wie das System einer aggressiv expandierenden Industrieproduktion implodieren kann. Chaplins clowneske Darstellung eines Verlierers dieser Krise zeigt einen Tramp, der sich als Fließbandarbeiter verdingen möchte, aber der Monotonie und Stumpfheit nicht gewachsen ist. Er wird schließlich in eine Nervenheilanstalt eingeliefert, der menschenverachtenden Arbeitswelt den Rücken kehrend. Das

Vorführen von „Modern Times“ war gleichfalls ein Muß bei Filmreihen und Einführungsprogrammen von Kulturfabriken.

Neben bewußt in Fabrikhallen inszenierten Filmvorführungen gehörten Off-Kinos beziehungsweise Programmkinos oftmals zum festen Angebot von Kulturfabriken. In kleineren Räumen, die mit alten Kinossesseln bestückt waren und meist nicht mehr als hundert Plätze boten, wurden anspruchsvolle Filme und ältere Streifen überwiegend für Liebhaber vorgeführt. Hierzu gehören das *Kino in der Lagerhalle*²⁹⁶ in Osnabrück, das *BrotfabrikKino* in Berlin, das Kino im *Karlstorbahnhof* in Heidelberg, das Kino *Alabama* in der *Kampnagel-Fabrik* in Hamburg und selbstverständlich das Kino in der *UFA-Fabrik* im Vorführsaal der früheren Filmkopierwerke. Ein spektakuläres Beispiel für die Umnutzung zu einem Kino ist der geplante Umbau eines Wasserturms des früheren Stahlwerks im saarländischen Neunkirchen. Hier soll in die länglich runde Zisterne ein kleiner Vorführsaal für 60 Personen eingebaut werden.

4.4.6 Photographie

Das Aufnehmen von baufälligen Fabrikanlagen, pittoresken Verfallsszenarien und verwilderten Industriebrachen erfreute sich bei Berufs- und Hobby-Photographen großer Beliebtheit und weitete sich zu einem eigenen Genre aus. Neben vielen Photoausstellungen erschienen in den achtziger und neunziger Jahren zahlreiche Bildbände zum Thema, wobei sich zwei Richtungen unterscheiden lassen: Zum einen gab es die Tendenz, die hinfälligen Fabrikgebäude durch Fokussierung der Verfallsspuren zu romantisieren, und zum andern die Richtung sachlicher, weniger emotionaler Dokumentationen. Letztere Aufnahmen wurden oftmals im Auftrag von Stiftungen oder den jeweiligen früheren Industrieunternehmen angefertigt und waren ein Versuch, die Überreste der Industrie vor dem Abriß und dem Verschwinden zumindest als Bilddokumente festzuhalten.

Die Vorreiter dieses eher dokumentarischen Genres sind die Düsseldorfer Photographen Bernd und Hilla Becher, die bereits in den fünfziger Jahren begonnen hatten, systematisch bestimmte Gebäudetypologien aufzunehmen und nebeneinanderzustellen. Über Jahrzehnte hinweg nahm das Paar Fabrikhallen, Wassertürme, Förderanlagen, Hochöfen, Kalköfen, Silos, Raffinerien und Gasbehälter in gleichbleibender Sachlichkeit auf. Die Bauten wurden stets aus der gleichen frontalen Perspektive photographiert und immer bei weißem, bedecktem Himmel abgelichtet, so daß Serien entstanden, die die Vielfalt und die historischen Entwicklungen des jeweiligen Gebäude- oder Anlagentypus aufzeigten (Abb. 147). Den jeweiligen Formen und Typologien kam damit eine zentrale Bedeutung zu: „Am Anfang

²⁹⁶ Clasen, Peter, *Chronik der laufenden Kino-Ereignisse – Highlights und wichtige Daten zum Kino in der Lagerhalle*, in: *Lagerhalle. Das Buch*, Osnabrück 1986, S. 106–109

stand die Erkenntnis, daß diese Industriebauten ein eigenes Phänomen der modernen Welt sind, das nicht länger übergangen werden kann und einer näheren Untersuchung bedarf. Daneben setzte sich immer stärker die Einsicht durch, daß die zweckgebundenen Erfindungen der Technik neben die freien Gestaltungen der Kunst gestellt werden müssen,²⁹⁷ erklären Bernd und Hilla Becher, um den dokumentarischen Charakter ihrer Arbeitsweise zu beschreiben. Ihre erste große Publikation „Die Architektur der Förder- und Wassertürme“ war Teil eines Forschungsunternehmens der Fritz-Thyssen-Stiftung und von wissenschaftlichen Beiträgen zur technischen Entwicklung begleitet.

Einige Industrieunternehmen beauftragten Photographen, um ihre Anlagen und Gebäude, die zwecks Modernisierung zum Abriß freigegeben waren, zu dokumentieren und so für die Nachwelt zu erhalten. Neben den Bauten wurden dabei auch Porträts von Mitarbeitern und kleinere Stillleben von Gerätschaften, Werkzeugen und Apparaturen aufgenommen, die Pars pro toto für den lange währenden Produktionsalltag stehen. Beispiele hierfür sind unter anderem die Dokumentationen „Fabrikzeit. Spurensicherung auf dem Sulzer-Areal“ von Giorgio von Arb und Peter Pfunder im Auftrag der Firma Sulzer in Winterthur, „Bestandsaufnahmen‘ Neunkirchener Eisenwerk 1981–1986“ von Hans Huwer und „Spuren im Werk“ Claus Miltz und Werner Rudolph im Auftrag der Firma Bayer in Leverkusen.

Die meisten Photographen näherten sich dem Thema jedoch emotional und lenkten den Blick auf die Spuren des Verfalls. Ihre Aufmerksamkeit richtete sich auf zerbrochene Fensterscheiben, rostige Maschinen und Stahlträger, wuchernde Pflanzen und Sträucher, dicke Staubschichten, blätternde Farbe, Ablagerungen, Abschürfungen, Verfärbungen, Risse und Brüche im Mauerwerk usw. (Abb. 148 u. 149). Dreck, Staub, Ruß, Schrott und Müll wurden nun Gegenstände ästhetischer Betrachtung. Mit dieser Romantisierung des Verfalls stellten sich die Photographen in die Tradition der Ruinenästhetiken, bei denen Ruinen, Relikte und Fragmente als Metapher für die Zeit, für die Vergangenheit gebraucht wurden. Mit Beschreibungen wie „Tote Technik“, „Versunkene Häfen“, „Morsche Meiler“ oder „Antike Stätten von morgen“ verleiht beispielsweise der Photograph Manfred Hamm dieser neuen Ruinenästhetik beredten Ausdruck.²⁹⁸ Fast wehmütig scheint dieser Blick zurück in die Vergangenheit, in der Vollbeschäftigung und ökonomische Sicherheit herrschten.

Die Industrieruinen stehen hierbei als Memento mori für den gescheiterten Fortschrittsglauben und die Selbstüberschätzung des Menschen. Der photographierte Stillstand und die Verlassenheit verweisen auf eine vergangene Epoche wirtschaftlicher Prosperität und Wohlstands. Zusammengebrochene Gebäudeteile, üppig wachsende Flora und teilweise schon fortschreitende Erosion verdeutlichen auf die zeitliche Dauer, die zwischen der Stille-

²⁹⁷ Becher, Bernhard u. Hilla, *Die Architektur der Förder- und Wassertürme*, München 1971, S. 11

²⁹⁸ Hamm, Manfred, u. Rolf Steinberg, *Tote Technik. Ein Wegweiser zu den antiken Stätten von morgen*, Berlin 1981; Hamm, Manfred, u. Axel Föhl, *Sterbende Zeichen*, Berlin 1983

gung der Fabrik und der Aufnahme liegt. „Die Ruinenkunst will, daß wir die Zeit ‚sehen‘: so wie die Bewegungsform im Ruinenenvironment als Zeitreise bestimmt wurde“²⁹⁹, erklärt Hartmut Böhme zur Ruinenästhetik in den Filmen Andrej Tarkowskij, deren überlange Einstellungen Stilleben gleichen und daher mit solchen Photographien vergleichbar sind. Der Regisseur verlangt einen „mortifizierenden Blick“, wenn er die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Vergänglichkeit lenkt.

Die melancholische Betrachtung von Verfall, Vergänglichkeit und Ruin wurde prägend für eine ganze Generation von Photographen. Beispiele hierfür sind Titel von Photobänden wie „Abschied von Bitterfeld“ von den Brüdern Wilfried und Martin Schoeller, „Am Ende einer Zeit“ von Martin Holtappels und Annette Hudemann, „Völklingen“ von Klaus Graubner oder „Werksgelände“ von Torsten Seidel und Robert Teschner.

Ausstellungen der genannten Photographen fanden jedoch vor allem in Industriemuseen wie im *Industriemuseum Zeche Zollern II* in Essen, in Stadtmuseen von Industriestädten oder in den Gebäuden der regionalen Industrie- und Handelskammern und weniger in Kulturfabriken statt. In letzteren stellten oftmals Amateurphotographen oder Photographiestudenten ihre ersten Arbeiten mit Industriebildern aus. Kulturfabriken, die sich nur der Industriefotografie widmeten oder zumindest einen Schwerpunkt darauf legten, sind dem Autor nicht bekannt.

4.4.7 Gartenkunst

Das Verwildern und Zuwuchern der Industriebrachen, die Farne und Birken, die in den Mauerritzen und Regenrinnen wuchsen, und Moose und Farne, die feuchte Böden überzogen, legten eine gartenkünstlerische Beschäftigung mit leerstehenden Fabrikbauten nahe. Der Verfall des Künstlichen, von Menschenhand Geschaffenen ist bedingt durch das Wachstum der Pflanzen, den Fortschritt der Natur und den Einfluß der Elemente. Gebilde aus Stahl verrosten, lösen sich Schicht um Schicht auf, Mauerwerk wird von Eiswasser gesprengt, vom Regen ausgespült, durch Wurzeln von sogenannten Pionierpflanzen durchdrungen, hölzerne Bretter und Balken verwittern und brechen an den statisch belasteten Stellen durch, Tragwerke stürzen ein. Die Kräfte der Natur erobern Stück für Stück Terrain zurück. Das Gleichgewicht „zwischen der mechanischen, lastenden, dem Druck passiv widerstehenden Materie und der formenden, aufwärts drängenden Geistigkeit zerbricht“³⁰⁰.

²⁹⁹ Böhme, Hartmut, *Natur als Subjekt*, Frankfurt/Main 1988, S. 359

³⁰⁰ Simmel, Georg, *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch*, in: *Gesamtausgabe*, Bd. 8, Frankfurt/Main 1993, S. 124

Die Denkmalpflege ist bestrebt, bei einem denkmalwürdigen Gebäude möglichst viel Substanz zu erhalten und zu konservieren. Darüber hinaus wird durch Ergänzungen und Austausch von defekten Teilen versucht, die ursprüngliche Form wiederherzustellen. Diese Denkweise ließ sich bei den komplexen Gebilden eines stählernen Hüttenwerks, das schneller rostet, als es sich durch Anstriche schützen läßt, finanziell kaum durchsetzen. Der Verfall schreitet zu rasch voran, als daß er sich ohne einen unverhältnismäßig hohen Aufwand aufhalten ließe. Diesen Widerspruch zwischen natürlichem Progreß und dem Verfall des künstlichen Gebäudes aufzulösen, war nur durch neue Konzepte denkmalpflegerischer Erhaltung möglich. Lucius Burckhardt hatte angesichts der unverhältnismäßig teuren Erhaltung von Hochöfen angeregt, diese nicht als Objekt erhalten zu wollen, sondern als Prozeß.³⁰¹ Demnach soll der fortschreitende Zerfall als unvermeidlich akzeptiert und bewußt eingeplant werden. Diese Programmatik oder erzwungene Pragmatik wurde als „kontrollierte Industrieruine“³⁰² bezeichnet. Kontrolliert in dem Sinne, daß die Baufälligkeit und die sich für die Besucher ergebenden Gefährdungen stetig überwacht und gegebenenfalls eliminiert werden. Das Wuchern der Pflanzen ist bei mehreren Hektar großen Anlagen nicht zu vermeiden und daher nicht nur geduldet, sondern integraler Bestandteil dieses modifizierten Denkmalbegriffes.

Die Einrichtung von Industrielandschaftsparks ging ob ihrer Flächenausdehnung, des damit verbundenen pflegerischen Aufwands und der trotz aller denkmalpflegerischer Modifikationen sehr hohen Unterhaltungskosten nicht auf private, sondern auf kommunale oder Landesinitiative zurück. Die langfristige Planung und jahrzehntelange Pflege eines Parks schienen auch eher der bürokratischen Entscheidungsgeschwindigkeit entsprechender Administrationen zu entsprechen als jungen, meist schnellebigen Künstlerinitiativen.

Die Industrielandschaftsparks des Münchner Landschaftsarchitekten Peter Latz stellen hierfür exemplarische Beispiele dar. Den kontrollierten Verfall und die gewünschte Wiederaneignung der Natur künstlerisch zu überformen und zu moderieren, war das Ziel seiner Entwürfe. Latz lehnt es ab, Natur als arkadisches Ideal darzustellen, und verweist statt dessen auf den Wert der Alltagsnatur, die zufällig und meist ungewollt auftritt.

Nach Latz' Plänen entstand in den Jahren 1985 bis 89 auf dem neun Hektar großen Gelände des ehemaligen Kohlehafens in Saarbrücken die *Hafeninsel Saarbrücken* (Abb. 150). Sein Planungsteam wählte den Weg des minimalen Eingriffs und integrierte die Relikte der Hafenanlage und die existierende Trümmerflora. Auf dem Weg durch den Park begegnet man unterschiedlichsten Versatzstücken aus Vergangenheit und Gegenwart, archetypischen

³⁰¹ Burckhardt, Lucius, *Das Hochofenwerk als Welt-Kulturerbe*, in: *Daidalos*, H. 58, 1995, S. 130

³⁰² Lüth, Johann Peter, *Rede für die Sommerakademie Potsdam am 13. 6. 1996*, unveröffentlichtes Manuskript

Bildern aus der Gartenkunst und Kunstinstallationen.³⁰³ Es finden sich Kontraste wie die künstliche Ruine eines Gasometers und die aus vorgefundenen Spolien errichteten Mauern, die die Wege säumen, freigelegte Geleise und Weichen und neu angelegte Springbrunnen und Wasserbecken. Latz' „Schrottästhetik“ wurde zwar kontrovers diskutiert, seine Idee, den Genius loci wieder erfahrbar zu machen, stellt jedoch kaum jemand noch in Frage.

Die Erfahrungen aus Saarbrücken konnte Latz in den Auftrag für den 200 Hektar großen *Landschaftspark Nord* auf dem ehemaligen Hüttenwerk im Duisburger Stadtteil Meiderich einbringen. Diese Parkanlage war eines der Leitprojekte der Internationalen Bauausstellung Emscher Park, jenes großangelegten ökonomischen und ökologischen Erneuerungsprogramms, das die Landesregierung von Nordrhein-Westfalen 1988 initiierte. Ziel der Konzeption war auch hier, Landschaft nicht zurückzugewinnen oder Industrieflächen einzuebnen und zu renaturieren, sondern die vorhandenen, durch die industrielle Nutzung geprägten Strukturen aufzugreifen, zu gestalten, weiterzuentwickeln und zu verknüpfen.³⁰⁴ Der ständige Veränderungsprozeß, der sich durch den Verfall der Gebäude und Anlagen und das Wachstum der Natur ergibt, wurde durch eine offene Planung Rechnung getragen. Peter Latz und sein Team haben keinen fertigen Generalplan vorgestellt, sondern Strategien für den Entwurfsprozeß im Sinne eines „offenen Kunstwerks“³⁰⁵.

Die Gebäude im Park wurden weitgehend erhalten und neuen Nutzungen zugeführt. Das ehemalige Magazin beherbergt eine Gaststätte und die feste Ausstellung „Zugänge zum Eisen“. Aus der Neuen Verwaltung wurde ein Zentrum für Bürgergruppen, die Alte Verwaltung zu einem Künstlerhaus, und in der Gebläsehalle, im Pumpenhaus und der Kraftzentrale finden kulturelle Veranstaltungen statt. Die weithin sichtbaren Hochöfen wurden mit Aussichtsplattformen ausgestattet.³⁰⁶ Auch die Besonderheiten mancher Freiflächen wurden beibehalten. So wurde mit zerstampften Ziegelsteinen und Eisenplatten die „Piazza metallica“ gestaltet (Abb. 151), und in die Kohlebunker vor den Hochöfen kleine „Ziergärten“ eingepflanzt wurden. Mit einem Raster kleiner Bäume, die mit Stahlträgern stabilisiert werden, und parallel laufenden Wegen wurde vor den Öfen der „Cowperplatz“ angelegt, dessen Name auf das Winderhitzungsverfahren bei Hochofenanlagen zurückgeht (Abb. 152). Die „Gleisharfe“ des alten Werkbahnhofes wurde als Relief im Gelände erhalten.

Bei der Bepflanzung wurde bewußt auf Zierhölzer und Blumenrabatte verzichtet, statt dessen wurden Spontanbewuchs und alltägliche heimische Gewächse verwendet. Den Birken- und Weidenjungwuchs wurde freier Lauf gelassen, an die dreihundert heimische Farn-

³⁰³ Weilacher, Udo, *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Basel, Berlin, Boston 1996, S. 122

³⁰⁴ Wachten, Kunibert, *Werkstatt Emscher Region*, in: *Wandel ohne Wachstum? Stadt-Bau-Kultur im 21. Jahrhundert*, Braunschweig, Wiesbaden 1996, S. 35

³⁰⁵ Siehe Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1990, S. 31 ff.

³⁰⁶ Rossmann, Andreas, *Auferstanden aus Ruinen*, in: *Bauwelt*, 87. Jg. H. 37, 1996, S. 2128–2135

und Blütenpflanzen wurden kultiviert sowie über sechzig Vogel- und Tagfalterarten gehegt. Der Eingangsbereich des Landschaftsparks wurde unter anderem mit Bäumen von Stadt-Birnen und Vogelkirschen markiert. Aufgeschüttete Schlacken, Kohlereste, Aschehaufen und Waschberge entwickelten, da sie Wärme zurückstrahlen, eine spezielle Vegetation. So wurde neben einem industriegeschichtlichen Pfad auch ein naturkundlicher Weg durch den Landschaftspark eingerichtet. In alten Betonbassins und -fundamenten konnten kleine Teiche angelegt werden, womit auf die Gestaltungsebene der Wasserläufe und -flächen der IBA Emscher Park Bezug genommen wurde.

Das Büro von Peter Latz begriff das verfallende Hüttenwerk als eine Art Steinbruch, als Rohmaterial, aus dem der neue Landschaftspark geformt wird. Aus den vorhandenen Fragmenten wurde sowohl durch gezielte Eingriffe als auch durch Wildwuchs eine neue Landschaft geschaffen. Peter Latz sprach dabei von einem „neuen Naturbegriff“: „An dem Zeitschnitt des Übergangs von einer intensiven Nutzung des Geländes über die Phase der fast todesähnlichen Ruhe hin zur langsamen Reanimation ergibt sich ‚Natürliches‘. Als ein Ergebnis der Ausbeutung der ‚natürlichen‘ Landschaftselemente Boden, Wasser, Luft, Vegetation, Mensch, wird Natur erkennbar.“³⁰⁷ Die Ruine des Stahlwerks wird so zu einem integralen Bestandteil der Landschaft.³⁰⁸

Weitere Beispiele für die Umformung von Industriebrachen zu Industrielandschaftsparks wären der *Wissenschaftspark Rheinelbe* von dem Münchner Architekturbüro Uwe Kissler und die Siedlungs- und Landschaftsplanung Schüngelberg von Rolf Keller, die beide in Gelsenkirchen im Rahmen der IBA Emscher Park entstanden, und das *Industrielle Gartenreich*, das im Rahmen der Expo 2000 für die Rekultivierung des Braunkohle- und Chemieregion um Dessau und Bitterfeld initiiert wurde. Die Landesgartenschauen im thüringischen Pößneck, im hessischen Hanau oder in Nordrheinwestfalen haben in den neunziger Jahren gleichfalls alte Industrieareale konvertiert und die vorhandenen Gebäude als Pavillons, Veranstaltungshallen usw. eingebunden.

Kulturfabriken, die im Zuge solcher auf Landesebene initiierten landschaftsplanerischen Aktivitäten entstanden, waren die *Agora*, die zur IBA Emscher Park auf dem Gelände der früheren Zeche Ickern II in Castrop-Rauxel etabliert wurde, und der *Ringlokschuppen* in Mülheim, der im Rahmen der Landesgartenschau Nordrhein-Westfalen im Jahr 1992 eingerichtet wurde. Der halbkreisförmige Bau des Ringlokschuppens wurde in barocker Manier zu einer Zirkelkomposition ergänzt. Das Halbrund des Lokschuppens wurde mit einem radialen

³⁰⁷ Planungsgemeinschaft Landschaftspark Duisburg-Nord, Landschaftspark Duisburg-Nord, Duisburg 1991, S. 92

³⁰⁸ Zum Landschaftsbegriff bei Industriebrachen siehe Hauser, Susanne, *Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industrieareale*, Frankfurt/Main 2001, S. 195ff.

Raster aus Wegen, Rasen- und Blumenrabatten zu einem Kreis ergänzt, dessen Mittelpunkt die frühere Drehscheibe für die Lokomotiven bildete.

4.4.8 Musik

Der Einfluß von Architektur auf die Musik läßt sich in der Musikgeschichte generell sehr schwer nachweisen, und so sind auch die Anregungen, die von alten Fabrikgebäuden auf Tonkünstler ausgehen, zwar marginal, aber doch vorhanden. Die Popmusik der achtziger und neunziger Jahre wurde, wenn auch nur in sehr geringem Maße, von Industrieruinen inspiriert. Nicht durch ihre vielleicht akustischen Besonderheiten, sondern durch die dort zu findenden Schrott-Teile und Maschinenfragmente, die sich durch Trommeln und Schlagen zu Musikinstrumenten entfremden ließen. Die großen Hohlkörper von Kesseln, langen Röhren und stählernen Formteilen, gespannte Drahtseile und Stahlfedern sowie verschiedene Werkzeuge boten sich zur Klangerzeugung an. Die damit erzeugten Geräusche evozierten beim Zuhörer das Bild eines maroden Fabrikinterieurs, wo man Fundstücke spielerisch ausprobierete. Es ist kaum davon auszugehen, daß diese Instrumente ob ihres Wohlklangs zum Musikmachen verwendet wurden, sondern im Gegenteil durch ihren fremdartigen Krach provozieren sollten.

In der Musik der Neuen Deutschen Welle zu Beginn der achtziger Jahre gab es vereinzelte Bemühungen um eine bestimmte Klangästhetik, deren Kompositionen nicht aus Klängen moderner Instrumente der Rock- und Popmusik, sondern aus Geräuschen bestanden, die durch das Anschlagen von Schrott-Teilen und Rohren oder durch Arbeitsvorgänge produziert wurden. Beispiele hierfür sind die „Stahlwerksymfonie“ der Gruppe „Die Krupps“ (Abb. 153) oder der Titel „Supergut(ne)“ von Arno Steffens. Diese kruden Geräuschkompositionen erzeugten klangliche Bilder von Produktionsvorgängen, Abrißarbeiten oder Stahlarbeiten in Fabrikräumen. Das Rattern und Surren von Handmaschinen, wiederkehrende Hammerschläge und metallene Stöße bildeten die Rhythmen, über die helles Scheppern von Blechteilen oder das hallende Krachen von fallenden Gegenständen gemischt wurden.

In Großbritannien entstand unter dem Begriff „Industrial“ eine eigene Musikrichtung. Der Begriff geht auf das Label „Industrial Records“ der englischen Band „Throbbing Gristle“ (TG) zurück, die unter der Maxime „Industrial music for industrial people“ die Veröffentlichung ihrer Musik selbst in die Hand nehmen und nicht von der Musikindustrie diktieren lassen wollten.³⁰⁹ Diese Bewegung löste die gängigen Sound- und Songstrukturen auf und setzte für ihre Kompositionen Rauschgeneratoren, Oszillatoren und Endlosbandschleifen zur Musiker-

³⁰⁹ *Das ganze Leben ein ungeheurer Lärm. Industrial zwischen inhaltsleerer Provokation und musikalischem Experiment*, in: *Wildcat*, H. 70, 2004

zeugung ein. In Deutschland gehörten zu dieser „Industrial Music“ die Gruppen „Einstürzende Neubauten“, „Laibach“ oder „Test Department“. Auch in deren Stücken fanden metallische Klänge, blechernes Scheppern, Klirren, Rasseln, das Geräusch von Feilen, Sägen und Trennschleifern, die Stöße von Stahlhämmern und dumpfes Dröhnen großer metallener Hohlkörper Verwendung. Das Experimentieren mit Geräuschen und deren Sampeln zu Musikstücken sind jedoch eher auf die damals aufkommenden Synthesizer und Musikcomputer zurückzuführen als auf die klanglichen Möglichkeiten der „Schrott“-Instrumente. Die Klänge dieser Instrumente wurden meist nur als Arrangements und Akzente eingesetzt.

Großen Erfolg mit dem Einsatz solcher Geräusche hatten britische Gruppen wie „Depeche Mode“ oder „Frankie Goes to Hollywood“, die mit solchen Arrangements auf ihre proletarischen, postindustriellen Heimatstädte Basildon und Liverpool verwiesen. Formationen, die sich aus dem Arbeitermilieu rekrutierten, standen für ehrliche und harte Rockmusik. In den damals aufkommenden Musikvideos bediente man sich häufig der Kulissen von Industriebrachen und Lofts.

Die Vielfalt der metallischen Geräusche ließ sich weniger für kommerzielle Musik als für musikalische Experimente ausbeuten, wofür hier der Performancekünstler Samuel J. Fleiner angeführt werden soll. Fleiner führte beispielsweise im Hof der Ludwigshafener Walzmühle ein „Konzert für Abrißbirne und sibirische Maultrommel“ auf. Mehrere Bagger hielten große Stahlplatten in die Höhe, die von den Stahlbirnen der Abrißbagger angeschlagen wurden, wobei der ohrenbetäubende Lärm von dem verstärkt wiedergegebenen Schnarren der sibirischen Maultrommeln kontrastiert wurde. Das dumpfe Dröhnen, das ansonsten den Abriß von Gebäude indiziert, wurde dadurch dramatisiert, und vor der Kulisse der verlassenen Getreidemühle konnten damit „Totenglocken“, „Schicksalsschläge“ oder „Götterdämmerung“ assoziiert werden.

Als „Klangarchäologie“ bezeichnete Fleiner sein Projekt „Der Riese schläft nur“ in der *Alten Völklinger Hütte*, mit dem er ein realistisches Bild des früheren Lärms im Hochofen zu zeichnen versuchte. Hierbei wurden die Geräusche der verschiedenen Maschinen und Anlagen zunächst recherchiert, was sich schwierig gestaltete, denn es gab hierfür keinerlei Archive, Aufnahmen und Tondokumente. Für die Aufnahme vergleichbarer Geräusche wurden in Betrieb befindliche Stahlwerke aufgesucht, wo der jeweilige Produktionslärm aufgezeichnet wurde. Geräusche, für die keine vergleichbaren Anlagen mehr existierten, wurden mit dem Computer in Abstimmung mit Zeitzeugen rekonstruiert. Die einzelnen Geräusche wurden dann entlang eines „Klangspaziergangs“ durch das Hochofenwerk von Lautsprechern abgespielt. Dem Besucher konnte so eine Idee von der akustischen Belastung der Arbeiter wie der Geräuschkulisse für die gesamte Stadt Völklingen vermittelt werden. In einem beigefügten „Völklinger Hüttenalphabet“ wurden so lyrisch klingende Begriffe wie „Erzengel“, „Hartfüßer“, „Rote Wolke“ oder „Zyklon“ enzyklopädisch aufgeführt und für den Laien erklärt. Mit

dieser Klangarchäologie hat Fleiner einen bis dahin völlig vernachlässigten Bereich der Industriearchäologie aufgespürt, dem allerdings nur wenige Künstler oder Industriemuseen folgten.

Die Konzerte machen bei Veranstaltungen in Kulturfabriken bis heute mit Abstand den größten Anteil aus. In fast allen Kulturfabriken sind Konzerte das Grundgerüst der jährlichen Veranstaltungsprogramme. Viele junge Musiker hatten hier ihre ersten Auftritte oder Durchbrüche auf den Bühnen im heimeligen Fabrikambiente. Die meisten Einrichtungen finanzieren sich über die Gelder, die durch die Eintrittsgelder der Konzerte und die Erlöse aus der zugehörigen Bewirtung eingespielt werden. Die erste und wichtigste Kulturfabrik in diesem Kontext ist die Hamburger *Fabrik*, deren Initiatoren in ihrer Chronik den vielen Jazzgrößen, Komponisten und Bands den meisten Platz einräumen³¹⁰, und die bekannteste ist sicher der Kölner *Schlachthof*, da viele seiner Konzerte im Fernsehen übertragen wurden. Die Zahl der Einrichtungen, die sich nur Musikaufführungen widmen, ist unüberschaubar, da auch in Kleinstädten und Dörfern „Musikfabriken“ aufgemacht haben, wie beispielsweise die *musa Musikfabrik* in Göttingen oder die *Jazz-Fabrik* in Rüsselsheim. Über die Musikveranstaltungen können nach wie vor die meisten Zuschauer und kann ein Stammpublikum für die Einrichtungen gewonnen werden.

4.4.9 Design

Als letzte künstlerische Disziplin, die auf postindustrielle Szenerien Bezug nimmt, sei die Formgebung von Alltagsgegenständen, das Design, aufgeführt. In der großen Ausstellung „Design heute“, die 1987 im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt gezeigt wurde, hatten die Kuratoren der Schau verschiedene Positionen zeitgenössischen Designs herausgearbeitet. Neben den farbenfrohen und bizarren Entwürfen der „Postmoderne“ oder den kühlen, technischen Gestaltungsansätzen des „High-Tech“ und des „Minimalismus“ wurde auch die Richtung „Trans-High-Tech“ definiert, die im krassen Gegensatz zu allen anderen stand: Materialien des High-Tech „wie Glas, Stahl, Aluminium, Lochblech ebenso wie bestimmte Verarbeitungstechniken, werden nun so verwendet und verfremdet, als ob sie aus einer fernen Zukunft gesehen würden, aus einer Zukunft, die sich möglicherweise bereits so weit fortentwickelt hätte, daß sie über technologische Bedingungsbeziehungen bereits hinausgelangt wäre“, führten die Kuratoren aus. Sie präzisieren diese Ästhetik weiter: „Für eine solche Stufe der Zivilisation wäre Technikgläubigkeit nur noch eine Art nostalgischer Erinnerung, die Artefakte einer solchen Epoche wären ihr fremd, wie archäologische Fundstücke.“

³¹⁰ Siehe *Fantasie und Alltag. Die Geschichte der Hamburger FABRIK*, Hamburg 1991, S. 16–53

Technologie als Fetisch, als Totem, animistisch begriffen – nicht zuletzt deshalb, weil die reale High Technology immer abstrakter und immer unbegreifbarer wird. (...) Technologische Artefakte werden, ähnlich wie Ruinen in der Architektur, dann zunehmend mit dem Bedeutungssystem ‚Natur‘ gekoppelt.³¹¹ Andere Designtheoretiker nennen diese Form der Gestaltung mit gebrauchten beziehungsweise verbrauchten Materialien auch „Recyclingdesign“³¹².

Ein Wegbereiter dieser Designrichtung war Jochen Gros mit Objekten wie dem „Reifensofa“ aus dem Jahr 1975, bei dem abgenutzte Autoreifen aufgeschnitten und zu einem Sitzmöbel zusammengebaut wurden (Abb. 154). Neben dem ironischen Spiel mit dem Widerspruch vom Dreck der Straße und wohnlicher Gemütlichkeit rückt Gros die Materialeigenschaften des Gummis, wie Weichheit, Wärme, Glanz und Flexibilität, in den Vordergrund. Das Wiederverwenden und Entfremden von technischen Gegenständen, das Entkontextualisieren wird zu einem beliebten Gestaltungsprinzip in den achtziger und neunziger Jahren, die unter dem Begriff „Bricolage“ bekannt wurde. Als Bricolage bezeichnet man nicht sichtbare magische Systeme wie Aberglaube, Hexerei oder Mythos, deren Anhänger die vorgefundenen Gegenstände in systematisch gedachte Zusammenhänge bringen.³¹³

Viel wichtiger als die spezifische Funktionalität eines Gegenstandes ist sein Fetisch-Charakter und die Originalität der Setzung in ihm fremde Kontexte. Vorgefundenes wird nach dem Prinzip „Das kann man immer noch gebrauchen“ zunächst aufgehoben und eventuell neu kombiniert. Die neue Verwendung steht nicht von vorneherein fest, sie ergibt sich daraus, daß der Bastler sie in einen neuen Zusammenhang stellt. So wurden in den achtziger Jahren ausgediente Fabriklampen, Werksuhren, Kleiderspinde, Beschläge und Griffe, Schalter und Drehregler zu begehrten Wohnaccessoires, wobei sich der besondere Reiz auf die Exklusivität der Beschaffung gründete.

Alte Industriematerialien zu skulpturalen Objekten und Möbeln zu verarbeiten, wie es die Düsseldorfer Designergruppe „Kunstflug“, Heinz H. Landes, Stiletto Studios, Marie-Wolfgang Laubersheimer oder Christian Schneider-Moll (Abb. 155) handwerklich und technisch perfekt vorexerziert hatten, machte schnell Schule. Die Zahl der Designer und Werkstätten, die diese Form der Gestaltung aufnahmen, ging sprunghaft in die Höhe. Viele Laien und Handwerker ohne gestalterische Ausbildung imitierten jedoch nur den Gestus dieser Objekte, nicht aber deren ausgeklügelte Komposition und kunstvolle Verarbeitung. Schnell wurden die Gestaltungsansätze und Kompositionen beliebig, so daß oftmals die etwas abwertende Bezeichnung „Flex- und Schweiß-Design“ verwendet wurde. Die Ausgangsmaterialien wurden zunächst einem künstlichen Alterungsprozeß unterzogen – Stahl wurde mit Laugen bearbei-

³¹¹ *Design heute*, Hrsg. Volker Fischer, München 1988, S. 59

³¹² Albus, Volker, u. Christian Borngreber, *Design Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten*, Köln 1992, S. 13

tet, um Flugrost zu erzeugen, zerkratzt, geätzt und gebogen –, für die Weiterverarbeitung wurden die Werkstücke durch Schneidbrennen, Trennschleifen, Abbrechen, Reißen usw. so verkleinert, daß die Spuren der Bearbeitung möglichst erkennbar blieben, und schließlich durch Schweißen, Löten, Verschrauben und Nieten zusammengefügt. Die krude, derbe Machart, der Charakter des Gebrauchten, Abgenutzten und Zerbeulten ließen die Objekte archaisch und primitiv erscheinen – ein willkommener Kontrast zur kühlen Ästhetik des Designs der achtziger Jahre.

Da viele auf diese Art hergestellte Möbel künstlerische Unikate darstellten, wurden sie oftmals auf Kunstaussstellung in Kulturfabriken gezeigt. Ergonomie, Bequemlichkeit und Funktionalität solcher Artefakte blieben jedoch häufig weit hinter dem visuellen Eindruck zurück. Viele Accessoires mußte der Betrachter eher als künstlerische Stellungnahme denn als praktikablen Gebrauchsgegenstand rezipieren.

Da eine serielle Herstellung und professioneller Vertrieb kommerzieller Natur sind, und privatwirtschaftliche Interessen für Kulturfabriken immer noch ausgeschlossen waren, gibt es nach Wissen des Autors keine Einrichtung, die ihren Schwerpunkt auf Design gelegt hat. Da die meisten in diesem Stil gestalteten Möbel und Gegenständen in den angegliederten Werkstätten und Ateliers entstanden, sind sie ein Nebenprodukt der Kulturfabriken.

4.5 „Ästhetik des Verfalls“ – Romantisierung und Verklärung

Am Beispiel der Photographie dürfte die Tendenz zu einer Ästhetisierung und Romantisierung der Industrieruinen am meisten deutlich geworden sein. In Anlehnung an historische Ruinenästhetiken wurden vertraute Topoi wie wuchernde Sträucher und üppiges Buschwerk, Bäume und friedlich ziehende Wolken über den Fragmenten alter Gebäude wieder aufgegriffen. Da die meisten Industriebauten Schlössern und Burgen ähneln, liegen Vergleiche zu Motiven der Malerei der Romantik nahe: Zusammen mit den Zinnen, Söllern, Rund- oder Spitzbögen und Türmchen bilden die verlassenen Landschaften pittoreske Szenarien des Friedens und der Stille. Wie der Italienreisende des 18. Jahrhunderts scheint der Betrachter von Industrieruinen nach Jahrhunderten diese als längst vergessene Geburtsstätten des modernen Europa aufzusuchen und sich deren historische Dimension zu vergegenwärtigen. Fasziniert und ehrfürchtig schaut er auf die baulichen Zeugen eines Zeitalters „immerwährender Prosperität“ und wachsenden Wohlstands. Ähnlich wie in den Ruinenbildern Luigi Piranesis werden durch suggestive Perspektiven die Relikte der Industrialisierung glorifiziert

³¹³ Meueler, Christof, *Pop und Bricolage. Einmal Underground und zurück: kleine Bewegungslehre der Popmusik*, in: *Kursbuch Jugendkultur*, Mannheim 1997, S. 35

und mythisiert. Überwältigt von der Größe der untergegangenen Epoche, scheint der Photograph seine Empfindung und augenblickliche Gestimmtheit mit seinen Bildern dem Betrachter bekunden zu wollen. Jedes Bauwerk, jede Scherbe, jedes Bruchstück scheint so wertvoll und einzigartig, daß es für die Mitmenschen und die Nachwelt dokumentiert werden muß. Angesichts der Altlasten, der Gefahr von Verseuchung und akuter Baufälligkeit muß man diese Sichtweise jedoch als wirklichkeitsfern, beschönigend und verklärend einstufen. Die verlassenen Fabriken werden nicht als Mahnmale rezipiert, sondern als Denkmale eines vergangenen Idealzustands von Vollbeschäftigung und gesellschaftlichem Reichtum.

Nun wurden keine Kulturfabriken in baufälligen Ruinen eingerichtet, sondern in meist noch intakten und verhältnismäßig gut erhaltenen Gebäuden. Die Sehnsucht nach der geschichtlichen Aura und dem morbiden Charme verfallender Gebäude entsprang jedoch der gleichen Motivation wie die Motivsuche der Photographen. Man suchte bewußt nach Orten, wo Vergangenheit förmlich erlebbar, sinnlich erfahrbar schien, die aufgeladen waren mit Geschichte und Geschichten. Während die Nachkriegsgeneration die leerstehenden, staubigen Gebäude als nutzlos und häßlich wahrnahm, nahmen der Enthusiasmus und die Begeisterung für diese Orte bei der Generation der „Konsumkinder“ stetig zu.

Diese gesteigerte Wertschätzung offenbarte sich vor allem in der Wortwahl religiöser und mystischer Verherrlichung. Die großen Fabrikhallen wurden als „Kathedralen“ oder „Kirchen der Arbeit“ bezeichnet, als „heilige Hallen“, ohne daß man sich an der impliziten Anbetung des Kapitals störte – ein Aspekt, der bei den Akteuren der Kulturfabriken der 68er-Generation sicher problematisiert worden wäre. Die Wahrnehmung dieser Bauten und Räume als archaisch, fremd und geheimnisvoll kam in der Bezeichnung „Tempel“ zu Ausdruck, wie bei der Namensgebung des *Kulturzentrums Tempel* in Karlsruhe oder des Vereins *Industrietempel* in Mannheim. Die Mitglieder letztgenannter Initiative wurden von der Presse oftmals auch als „Templer“ oder „Tempelritter“ bezeichnet, womit das Bild von Bewachern eines geheiligten Ortes evoziert wurde, die nicht einer fiktiven Gottheit in diesen Räumen, sondern den Räumen selbst „huldigten“. Das Image einer kleinen, elitären Gemeinschaft, die das Privileg des Zugangs zu diesen unzugänglichen und geheimen Orten innehatten und manchmal auch Nichteingeweihten Einblick gewährten, diente oftmals als Leitmotiv für einen Feuilletonartikel. Die Installation eines großen „Industriealtars“ aus Schrott-Teilen in der IWKA in Karlsruhe, der das Bild einer Kirche sehr deutlich illustrierte, wurde bereits erwähnt wie auch, daß die als Kunstwerke gesetzten Fundstücke bei Ausstellungen gerne als „Reliquien“ titulierte wurden. Diese Benennungen spielten bewußt mit der übersteigerten Wertschätzung und religiösen Fetischisierung, die man Müll und Schrott als Überbleibsel eines Fabrikbetriebes zukommen ließ. Häufig wurde auch das Wort „Kult“ verwendet, um die Begeisterung für die postindustriellen Räume zu beschreiben. Mit der Inszenierung dieser Räume, ihrer Bespielung und der Auseinandersetzung mit ihnen „machte man einen Kult“, wobei das nicht pejorativ gemeint war, in dem Sinne, daß man einer Sache einen Wert bei-

mißt, die dieser gar nicht zukommt, sondern positiv als Anerkennung für das Engagement und die Vertiefung des Themas.

Geradezu inflationär wurde der Begriff „Aura“ gebraucht. Mit Aura ließ sich all das umschreiben, was die Faszination der Räume ausmachte, ohne genauer zu bestimmen, was nun damit gemeint sei – der Zerfall, die Morbidität, die vergegenwärtigte Geschichte, die einstmalige Energie der Arbeit, die Leere und Verlassenheit, das Raumerlebnis usw. Walter Benjamin grenzt in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ echte Kunstwerke gegen unendlich oft vervielfältigbare Kunstwerke durch den Begriff der Aura ab. Er definierte Aura als ein „Gespinst aus Raum und Zeit“ und die Echtheit eines Originals durch das „Hier und Jetzt“³¹⁴. Ort und Zeit sind entscheidende Charakteristika des echten Kunstwerks, da sie sich nicht technisch reproduzieren lassen. Eine abgenutzte Fabrikhalle wurde zwar nicht als Kunstwerk geschaffen, verfügt aber nach Benjamins Definition durch ihren unverrückbaren Standort und ihr anhand der Zerfalls- und Gebrauchsspuren sichtbares Alter gleichfalls über eine Aura. Jede Halle kann damit als einzigartig und besonders angesehen werden. Sie kann nicht künstlich nachgebaut und imitiert werden, ohne daß ihre Un-Echtheit sofort erkennbar wäre. Das Übernatürliche oder Göttliche, das mit der Bedeutung „Heiligenschein“ in Verbindung gebracht wird, ist keine inhärente Qualität des Gegenstands selbst, sondern die ihm gewidmete Kulthandlung. Nach Benjamin ist die auratische Daseinsweise des Kunstwerks untrennbar mit seiner Ritualfunktion verbunden. Demnach ist jeder Gegenstand zunächst profan, bevor er durch eine bestimmte Weihehandlung oder einen Ritus geheiligt wird.

In dieser mystischen, sakralen Wortwahl läßt sich die emotionale Gestimmtheit der Akteure ablesen. Die Auseinandersetzung war nicht mehr bestimmt von gesellschaftspolitischen und ökologischen Dogmen, sondern von sinnlichem Lustgewinn. Eine Fabrikhalle zu besetzen, war keine politische Stellungnahme mehr, sondern ein Erlebnis für sich, eine erweiterte Form des Konsums. Die anstrengenden Diskussionen um ideale Lebensweisen und solidarisches Miteinander hatten die Gegenreaktion betont lustorientierter und genüßlicher Konsumption hervorgebracht. Gegenüber inhaltlicher Reflektion trat die betont sinnliche Wahrnehmung in den Vordergrund. Der ästhetische Genuß setzte sich aus bisher ungewohnten sinnlichen Eindrücken zusammen: Die vielfältigen visuellen Impressionen der unruhigen Ziegelwände mit ihren Flecken, Scharten und Rissen, den Schmutz- und Staubschichten, den Splittern und Scherben, den Fragmenten technischer Einbauten und rostigen Maschinenresten usw. standen im krassen Gegensatz zur restlichen, „sauberen“ Lebenswelt. Gleichfalls übten das akustische Erlebnis der verschiedenen Hallzeiten in den hohen Räumen, das olfaktorische Erlebnis fremdartiger Gerüche von Staub, Schlacke, Maschinenöl, Rost, Schwamm und Fäulnis sowie die haptischen Reize rostiger, blättriger, rauher und

staubiger Oberflächen und Fußböden eine ganz eigene Anziehungskraft aus, da sie sich so drastisch von den alltäglichen, gewohnten Sinneserfahrungen unterschieden. Leere, Stille, Einsamkeit und Verlassenheit weckten Gefühle von Melancholie und Dürsterkeit, menschliche Spuren wie Kleidungsstücke, Gegenstände körperlicher Pflege wie Bürsten, Seifen oder Handtücher oder der zurückgelassene Inhalt der Spinde mochten Schauer hervorrufen. Der Betrachter geriet in eine gewisse Stimmung, er überließ sich einer bestimmten Atmosphäre.

Gernot Böhme hat den Begriff der „Atmosphäre“ als Grundbegriff einer neuen Ästhetik definiert. Diese rückt die sinnliche Wahrnehmung gegenüber der bisherigen verstandesmäßigen Urteilsästhetik in den Vordergrund. Den Aura-Begriff Benjamins aufnehmend, thematisiert Böhme das, was über die gegenständlichen Eigenschaften der Dinge hinausgeht und auf den Betrachter emotional einwirkt. Das Ding, der Gegenstand wird demnach „nicht mehr durch seine Unterscheidung gegen anderes, seine Abgrenzung und Einheit gedacht, sondern durch die Weisen, wie es aus sich heraustritt“³¹⁵. Für die Gerüche, Farben, Klänge als Formen dieses Heraustretens hat Böhme den Ausdruck „die Ekstasen des Dings“ eingeführt. Auch durch Ausdehnung und Form *wirkt* das Ding nach außen in seine Umgebung hinein, „nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen“³¹⁶. Die nach außen wirkenden Dinge geben dem Raum ihrer Anwesenheit Gewicht und Orientierung. Insofern seien Atmosphären räumlich zu denken, sie seien Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raum. Atmosphären sind weder qualitative Eigenschaften, die Gegenständen objektiv anhaften, noch sind es subjektive Empfindungen, die von der emotionalen Gestimmtheit des Betrachters abhängen, sondern etwas dazwischen. Sie gehören zu den Subjekten, „insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist“³¹⁷. Sie sind die gemeinsame Wirklichkeit des wahrnehmenden Betrachters und des wahrgenommenen Gegenstands.³¹⁸

Das Primat der sinnlichen Wahrnehmung und die Neubewertung der betrachteten Gegenstände wurden mit dem Schlagwort der „Ästhetik des Verfalls“ auf eine häufig verwendete Formel gebracht. Qualitative Eigenschaften wie „dreckig“, „verfallen“, „verrostet“, „zer schlagen“, „verbeult“ usw., die bisher negative Empfindungen hervorriefen und die es deshalb als zu vermeiden oder möglichst schnell zu beseitigen galten, waren nunmehr positiv besetzt. Der Wert derartig umschriebener Gegenstände lag in ihrer Einzigartigkeit und Besonderheit. Die in ihren Gebrauchsspuren vergegenwärtigte Geschichte schien sie inter-

³¹⁴ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1974, S. 440

³¹⁵ Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main 1995, S. 32

³¹⁶ ebenda

³¹⁷ A. a. O., S. 34

essanter und bedeutungsvoller zu machen. In der Erweiterung von Rosenkranz' „Ästhetik des Häßlichen“³¹⁹, die häßlichen Dingen Beachtung schenkte, die die Wirkung von Schöнем steigern sollten, wurde der Begriff von Schönheit auf vormals als abstoßend und negativ bewertete Räume und Gegenstände ausgedehnt. Auch ohne komparative Gegenüberstellung von Schöнем stellten die heruntergekommenen Fabrikinterieurs einen neuen Wert dar.

Ebenso beliebt wie die Formel von der „Ästhetik des Verfalls“ war die Verwendung der Begriffe „authentisch“ und „Authentizität“, um diese erweiterte Betrachtungsweise der Dinge zu beschreiben. Alte, gebrauchte Gegenstände schienen mehr „von sich erzählen“ zu können, als neuwertige, ungebrauchte, sie wurden als Dokumente ihrer selbst betrachtet. Manchem Künstler erschien die Leere eines Fabrikraums so vielsagend und bedeutungsschwanger, daß er auf weitere Eingriffe und Veränderungen verzichtete. Der Raum sollte für sich selbst sprechen. Die Karlsruher Künstlergruppe „99,99999999 % leerer Raum“ lenkte mit ihrem umständlichen Namen die Aufmerksamkeit auf die Authentizität des Ortes.

4.6 Technopartys und Underground – ein Exkurs

Diese Umwertung oder Werteverchiebung kennzeichnet auch die Kultur der Raves und Technopartys. Hierbei wurden leerstehende Fabriken von Jugendlichen nicht ob des sinnlichen Erlebnisses und der ästhetischen Betrachtung aufgesucht, sondern weil sie Orte außerhalb gesellschaftlicher Akzeptanz darstellten.³²⁰

Mit dem Aufkommen der „Acid Music“ in den englischen Metropolen wurden von den Jugendlichen für Partys immer öfter offengelassene Fabrikhallen und Abrißgebäude aufgesucht. Diese Räume wurden illegal und meist nur für einen Abend genutzt, um der aggressiven Musik und dem verstärkten Drogenkonsum ein adäquates Ambiente zu bieten. Der besondere Reiz lag dabei im Verbotenen und Subversiven, mit dem sich Jugendkulturen oftmals gegen die Gesellschaft abzugrenzen versuchten.

Partys in offengelassenen Fabrikgebäuden sind ein Phänomen der Jugendkultur und damit von der Bewegung der Kulturfabriken zu unterscheiden, die hauptsächlich von Menschen über 25 Jahren getragen wird. Da Jugendkulturen keinen eigenen Diskurs darstellen, sondern eine oppositionelle und kritische Lebens- und Handlungspraxis, brauchen diese

³¹⁸ Böhme, Gernot, *Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik*, in: *Kunstforum international*, 20. Jg. Bd. 120, 1992, S. 253

³¹⁹ Rosenkranz, Karl, *Die Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 1990, S. 16 ff.

³²⁰ Meueler, Christof, *Pop und Bricolage. Einmal Underground und zurück: kleine Bewegungslehre der Popmusik*, in: *Kursbuch Jugendkultur. Stile Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, Mannheim 1997, S. 32 ff; Hitzler, Ronald, *Erlebniswelt Techno. Aspekte einer Jugendkultur*, in: *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*, Opladen 2001, S. 11 ff.

auch eigenen Räume, in denen sie zumindest zeitweise ihren Lebensstil realisieren können.³²¹ Die habituelle Abgrenzung von den älteren Generationen wird auch in einer räumlichen Trennung gesucht. Das Besetzen eigener Räume ist ein Faktor, durch den sich Jugendkulturen ihrer Intimität und Abgeschlossenheit versichern können.

Entlegene und verwahrloste Fabrikhallen eigneten sich zwar auch unter funktionalen Gesichtspunkten für Partys – ihre Randlage schloß Konflikte mit Anwohnern aus, und Sachbeschädigungen oder Aufräumarbeiten konnten vernachlässigt werden –, viel wichtiger war jedoch, daß ihr Ambiente die Selbstvergewisserung des Morbiden, Abseitigen und Abnormen ermöglichte. Die Vorliebe für ungemütliche und dreckige Räume stand im Gegensatz zur gesellschaftlichen Konvention des Ordentlichen und Sauberen. Das Vergnügen wurde noch gesteigert durch das Wissen, nicht nur geschmäcklerisch, sondern auch gesetzlich außerhalb jeder Konvention zu stehen. Mit dem Feiern von Parties in abseitigen Fabrikhallen etwas Verbotenes, etwas Illegales zu tun, machte den Reiz erst aus. Die Begriffe „Subkultur“ und „Underground“ schienen geeignet, diese Jugendkultur in Fabrikhallen zu bezeichnen, da in ihnen dieses räumliche Verhältnis zu einer anderen gleichsam legitimen Kultur zum Ausdruck kommt. Der Begriff Subkultur beruht jedoch auf der Unterstellung beziehungsweise dem Vorhandensein von „normalen“, einheitlichen Kulturbeständen. Subkulturen setzen sich von diesen im Sinne der krassen Andersartigkeit ab und umschließen noch dichtere und geschlosseneren, kulturell fundierte Gruppierungen als „soziale Milieus“³²². Subkulturen befinden sich außerhalb, im Verborgenen und an nicht kontrollierbaren Orten, sie stehen jenseits der Gesellschaft. Die Exklusivität und fast hermetische Abgeschlossenheit manifestiert sich in der Einmaligkeit der illegalen Party, bei der man seine Szene-Zugehörigkeit quasi unter Beweis stellen kann. Die Technoparty im Keller einer alten Fabrik stellte daher ein umfassendes Erlebnis dar.

In vielen Fabrikhallen lassen sich noch Spuren dieser ephemeren Veranstaltungen finden: improvisierte Eingangssituationen, Kassen und Getränketheken, Unmengen weggeworfener Plastikbecher, Flaschenscherben, Zigarettenkippen und Einladungskarten, Kerzenstummel, Graffitis und Plakate. Fußspuren verraten, wo die Tanzfläche war, gezimmerte Podeste zeigen, wo der Discjockey und die Vortänzer plazierte waren.

Neben den einmaligen und außergewöhnlichen Technopartys etablierten sich auch feste Clubs und Einrichtungen in Fabrikhallen. In der *Halle* in Berlin fand 1991 zum ersten Mal die Party „Mayday“ statt, die seitdem jährlich veranstaltet wird und immer mehr Besucher anzieht. „Mayday“ wie auch „Dubmission“ und „Interference“ als vergleichbare Veranstaltungen sind zu einer Marke geworden, die sich sämtlicher Vermarktungstechniken bedienen, wie des Verkaufs von Kleidung und von CDs der jeweiligen Mitschnitte, und die über professio-

³²¹ Baacke, Dieter, *Jugend und Jugendkulturen*, Weinheim, München 1993, S. 154

³²² Fuchs, Max, *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe*, Opladen, Wiesbaden 1998, S. 87

nelle Organisationen verfügen.³²³ Aus den exklusiven Partys für einen überschaubaren Personenkreis wurden in wenigen Jahren Großveranstaltungen, die zigtausend Jugendliche anziehen. Das rauschhafte, exzessive Tanzen im Untergrund wurde schnell zu einem kommerzialisierten und legalen „Event“³²⁴, das kaum noch als subversiv oder gefährlich verstanden werden kann.

Als feste Orte regelmäßiger Partys im Fabrikambiente hatten sich beispielsweise das *E-Werk* oder die *Arena* in Berlin etabliert (Abb. 156 u. 157). Das *E-Werk* entstand in einem ehemaligen Umspannwerk im Stadtteil Mitte und wurde neben dem *Tresor* zur bekanntesten „Location“ in der Berliner Clublandschaft, die sich nach dem Fall der Mauer im Ostteil der Stadt entwickelt hatte.

Die lukrativen Gewinne, die sich mit der Durchführung von Technopartys erzielen ließen, veranlaßten einige Kulturfabriken, auch solche Feste zu veranstalten. Der Reiz des Improvisierten und Verbotenen war dabei zwar nicht gegeben, doch waren sie sehr erfolgreich, da die Jugendlichen angezogen wurden, die von den exklusiven Partys im Untergrund ausgeschlossen waren. Einige Kulturfabriken begannen auch als „Party locations“ beziehungsweise Großraumdiskos und dehnten später ihre Tätigkeit auf kulturelle Bereiche aus.

Das morbide Ambiente verfallender Fabriken zog Jugendliche jedoch auch außerhalb von Technopartys an. Zerstörungswut stellte und stellt dabei die stärkste Motivation dar, was an den allgegenwärtigen Spuren des Vandalismus überdeutlich abzulesen ist. Neben der Kompensation sozialer und psychischer Probleme gründet sich dieser jugendliche Vandalismus auch auf Zerstörungslust, die von der Gesellschaft gleichfalls geächtet wird, hier jedoch ohne ernsthafte Konsequenzen ausgelebt werden kann. Destruktivität und Gewalt lassen sich auch an den häufig vorzufindenden Farbflecken des „Gotcha“-Spiels ablesen. Bei Gotcha handelt es sich um eine Art Versteckspiel mit Spielzeugwaffen, die mit Farbmunition geladen werden. In gespielten Guerilla-Szenarien und militärischen Befreiungsoperation jagen sich gegnerische Gruppen durch die weitläufigen Hallenkomplexe. So wie man beim Fangenspiel kleiner Kinder den Mitspieler abklatschen muß, gilt es hier, den Gegner „abzuschießen“. Die neonfarbenen Farbspritzer, die „Splashes“ genannten Einschüsse, auf den Wänden zeugen dabei von der Schießwütigkeit der Kombattanten.

Weit friedlicher und kreativer werden die verwaisten Areale von „Sprayern“ genutzt, die dort ihre Kunstfertigkeit trainieren. Neben den „tags“ genannten Namenszügen finden sich viele farbenfrohe, großflächige Wandgemälde, die man als Etüden angehender Graffiti-Künstler ansehen kann (Abb. 158). Besonders häufig stellt sich in diesen Graffiti die Szene selbst dar: Die Wände werden von Figuren mit übergroßen Turnschuhen, großen Halsketten

³²³ Siehe *Localizer 1.0. The Techno House Book*, Berlin 1995

³²⁴ Gebhardt, Winfried, *Feste, Feiern und Events*, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen 2000, S. 17 ff.

und Baseballmützen und einer Spraydose in der Hand bevölkert. Weitere beliebte Motive sind Monster, sowohl lustige als auch gräßliche, Phantasiemaskottchen, Autos, Motorräder und Hanfblätter.

In der Ungestörtheit verlassener Hallen trainiert die gleiche Szene auch oftmals ihre Geschicklichkeit im Skateboard- oder BMX-Rad-Fahren. Dabei werden aus vorgefundenen Schrott-Teilen und Brettern Sprungschanzen, „Pipes“ und ganze Hindernisparcours gebaut, die durch verschiedene Räume und über Maschinen, Sockel und Podeste führen. Mit alten Polstern und Matratzen eingerichtete Sitzecken sowie leere Flaschen und Kippen zeugen von häufigen und längeren Aufenthalten.

Als „eigene Räume“ scheinen die verlassenen Industriebauten für Generationen von Jugendlichen die gleiche Anziehungskraft und Faszination auszuüben. Die Spuren ihres Aufenthalts, die großen Graffiti auf den Mauern und Dächern von Fabriken sind bisweilen stadt- bildprägend. Der Blick aus dem Fenster bei Bahnfahrten durch die Peripherie der Städte führt eindrücklich vor Augen, wie weit verbreitet diese Form der „Freizeitgestaltung“ ist. Gleichzeitig läßt sich dabei der Grad der Zerstörung messen, der einen alarmierenden Eindruck vom Zerstörungspotential und der Aggression der Jugendlichen vermittelt.

5 Die Kulturfabrik als Vermittler im kulturellen Umbruch

5.1 Fallbeispiel Nr. 5: *Wabe* in Leipzig

Die Schließung vieler Industriebetriebe beziehungsweise das Absterben ganzer Industriezweige in den neuen Bundesländern zu Beginn der neunziger Jahre hatten eine hohe Arbeitslosenquote und eine langfristige Perspektivlosigkeit hervorgebracht. Vor allem Jugendlichen blieb der Einstieg in den ersten Arbeitsmarkt verwehrt. Zu den wirtschaftlichen Folgen der Erwerbslosigkeit kamen psychische Probleme durch Orientierungslosigkeit, Untätigkeit und Desintegration. Auch Leipzig, vor allem die Industrievororte Connewitz, Lindenau und Plagwitz, war von diesem rapiden Verfall von Wirtschaftsunternehmen betroffen.

In der Arthur-Hoffmann-Straße in der Nähe des Bayerischen Bahnhofs in Leipzig wurde im Oktober 1992 der Jugendclub „Domi Ziel“ gegründet – ein Treffpunkt zur Freizeitgestaltung. Anfänglich wurde der Club von bis zu 60 Jugendlichen besucht, die in der folgenden Zeit gemeinsam eine Clubordnung festlegten und mit den Mitarbeitern neue Projekte erarbeiteten. Das betraf zunächst Wochenend- und Ferienfahrten, den internationalen Jugendaustausch sowie Billard- und Dartturniere. Die Angebote wurden schrittweise erweitert und vergrößert, so daß mehrere Jugendliche hinzukamen, diese in Anspruch nahmen und wiederum eine Vergrößerung des Programms nötig machten. Bald traf sich eine weitere Gruppe Jugendlicher, deren Mitglieder größtenteils Langzeitarbeitslose waren. Ferner wurde ein Mädchenabend durch Anregung der weiblichen Besucher ins Leben gerufen.

Im Frühjahr 1993 bildete sich die „Arbeitsgruppe Jugendprobleme des Landesfamilienverbandes e. V.“, der ein Beschäftigungsprojekt für 20 Jugendliche auf der Basis von öffentlich geförderten Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen ausarbeitete. Diese ABM-Stellen wurden im Herbst des gleichen Jahres auch bewilligt, und das Projekt begann mit der Sanierung des Hinterhauses in der Eisenbahnstraße. Ziel des Beschäftigungsprojektes war, den „arbeitslosen, schwer vermittelbaren Jugendlichen und jungen Erwachsenen im sozialpädagogisch begleiteten Projekt der arbeitsweltbezogenen Jugendsozialarbeit die Möglichkeit des Erwerbs ihres Lebensunterhaltes mittels eigener Hände Arbeit“ zu geben.³²⁵ Zielgruppe für das Projekt waren beziehungsweise sind in erster Linie Jugendliche ohne formalen Berufsabschluß, die eine Zuweisung ihres Arbeitsvermittlers erhalten. Das „Hinterhaus“ wurde zu einer Jugendbegegnungsstätte und ist Teil des später gegründeten, übergeordneten Vereins *Wabe e. V.*

Mit der Arbeit in dem Beschäftigungsprojekt sollte jungen Leuten bei ihrer beruflichen und sozialen Integration Hilfe zur Selbsthilfe gewährt werden. Sie sollten motiviert werden, Schul- und Berufsabschlüsse nachzuholen und eine Arbeitstätigkeit aufzunehmen. Die Ausprägung von Arbeitstugenden wie Pünktlichkeit, Zuverlässigkeit, selbständiges Arbeiten, Ge-

naugigkeit und Exaktheit war dabei von entscheidender Bedeutung, da die Jugendlichen mit ihrem Alter von über 20 Jahren noch über keinerlei Arbeitserfahrungen verfügten. Über die Arbeit hinaus wurde den Jugendlichen die Möglichkeit angeboten, sich bestimmte theoretische und praktische Qualifikationen anzueignen. Soziale Lernprozesse wurden unter anderem über Gespräche, Beratungen oder Begleitung bei wichtigen Erledigungen gefördert. Auch Jugendliche und junge Erwachsene, die richterlich angeordnete, gemeinnützige Arbeit verrichten müssen, konnten diese hier ableisten.

Nach einem Interimstandort bezog 1999 das „Domi Ziel“ eine ehemalige Mörtelfabrik am Karl-Heine-Kanal im Leipziger Stadtteil Lindenau (Abb. 159). Der arbeitsintensive Umbau der Mörtelfabrik und die Renovierung der Räumlichkeiten erfolgte in vielen Bereichen durch die Mitarbeiter des Projektes. Hier wurde das *Jugendzentrum Kanal 28* für die 12- bis 18-jährigen Jugendlichen aus dem lokalen Umfeld eingerichtet. Jugendarbeit und Jugendsozialarbeit wurden hier eng miteinander verknüpft und in den Bereichen Freizeit-, Erziehungs- und Bildungsarbeit umgesetzt.

Daß die Arbeit mit eben jenen Jugendlichen im Vordergrund stand, die im vorangehenden Kapitel beschrieben wurden, kam im Piktogramm des *Jugendzentrums Kanal 28* zum Ausdruck (Abb. 160): In Anlehnung an die Graffiti der Jugendkultur wurde der Schriftzug als „tag“ gestaltet, das auf die Ziegelwand eines Fabrikgebäudes gesprüht wurde. Damit signalisierten die Initiatoren des Vereins ihr Verständnis und Einfühlungsvermögen für die Jugendlichen, die ihre Mittage in den leerstehenden Räumen kürzlich noch produzierender Betriebe mit Sprays, Gotcha oder Zerstörungssorgien verbrachten. Im Hinterhof und teilweise auch in den Innenräumen wurden Wände ausgewiesen, auf denen die Jugendlichen ihre Graffiti anbringen konnten (Abb. 161). Diese kreative Gestaltung des Umfeldes beförderte die ideelle Aneignung des Ortes und half, das Vertrauen der Jugendlichen zu gewinnen. Diese farbenfrohen und expressiven Selbstdarstellungen ernst zu nehmen und ihnen durch Förderung einen Wert zuzuerkennen, sollte das Selbstvertrauen der Jugendlichen aufbauen und stärken helfen. Das in der offenen Jugendarbeit entstandene Vertrauensverhältnis zwischen den Jugendlichen und den Initiatoren bildet eine wesentliche Grundlage der Arbeit des Vereins, wie in dessen Selbstdarstellung unterstrichen wird.³²⁶

Neben einer sinnvollen Freizeitgestaltung stellte die Förderung und Vermittlung von handwerklichen Fähigkeiten einen Schwerpunkt der Arbeit des Vereins dar, die vor allem auf die Herausbildung charakterlicher Eigenschaften abzielte. Über diese Beschäftigungs- und Bildungsmaßnahmen sollte den Jugendlichen (obwohl sie vom Erwerbsleben ausgeschlossen waren) auch eine gewisse Arbeitsethik vermittelt werden, um ihnen die Bewerbung um einen Stelle und den Berufseinstieg zu erleichtern. Mit dem Namen und dem Piktogramm

³²⁵ Selbstdarstellung *Wabe e. V.* (URL: <http://www.wabe-leipzig.de>)

³²⁶ ebenda

des übergeordneten Vereins *Wabe* wurde die wichtigste Arbeitstugend versinnbildlicht: In Anlehnung an den Fleiß der Biene wurde der in der DDR verwendete Begriff der „Liebe zur Arbeit“³²⁷ konnotiert, so wie das Ineinandergreifen der Waben die unterschiedlichen Arbeitsfelder des Vereins vermittelte (Abb. 162). Die Assoziation mit bienenhaftem Arbeitseifer und Emsigkeit war sicher auch der Außenwirkung und Förderungswürdigkeit des Vereins zuträglich.

Auf verschiedenen Wegen wurde versucht, Jugendliche an Beschäftigungen und Arbeiten heranzuführen und ihr Interesse an einer beruflichen Qualifikation zu wecken oder aufrechtzuerhalten. Den Betreibern war offensichtlich bewußt, daß sich diese Annäherungen an den Beruf nicht so zwanghaft und verpflichtend wie die „Einführung in die sozialistische Produktion (ESP)“ gestalten durfte, mittels derer in der DDR Schüler mit Praktika einen Einblick in Industriebetriebe gewinnen sollten. Es wurden Arbeitsprojekte initiiert, mit denen durch Gestaltungsfreude und Kreativität Spaß an der Tätigkeit vermittelt werden konnte – wie bei einem Werkmittag, bei dem alte Spinde wiederhergerichtet und künstlerisch gestaltet wurden (Abb. 163), oder konkrete Arbeitsaufgaben gestellt wurden, die den Jugendlichen insofern sinnvoll und befriedigend erschienen, als sie ihnen mittelbar zugute kamen, wie bei Gebäudeerhaltungsmaßnahmen an „ihrer“ Fabrik (Abb. 164). Unter dem Namen „Jugend und Arbeit“ wurde ein Projekt initiiert, das arbeitslosen und schwer vermittelbaren Jugendlichen Wege zur beruflichen und sozialen Integration aufzeigen möchte. Hierzu gehörte die Einrichtung von Werkstätten, in denen die Jugendlichen unter professioneller Anleitung Fertigkeiten in der Metall- oder Holzbearbeitung ausbilden können (Abb. 165). Entsprechende Werkbänke, Maschinen und Werkzeuge standen für die Lerntätigkeit zur Verfügung.

Nach Angaben der dort arbeitenden Sozialpädagogen waren beziehungsweise sind „Spontaneität, Flexibilität und die Orientierung am Bedarf der jugendlichen Nutzer“³²⁸ die wichtigsten Prinzipien ihrer Arbeit. Darüber hinaus sollen durch die Arbeit bei den jungen Leuten „berufliche Kompetenz und Selbstbewußtsein“ entwickelt werden. Mit Veranstaltungen wie sportlichen Wettbewerben, Zelten, Radtouren, Bootfahrten im Kanal, Grillfesten, Lagerfeuer usw. sollen „die Jugendlichen lernen, die eigenen Stärken und Meinungen zu behaupten, sich Gruppen zuzuordnen sowie Toleranz und Rücksichtnahme zu üben“³²⁹. Da sich im *Kanal 28* Jugendgruppen unterschiedlicher Interessenlagen bewegen, sind gegenseitige Toleranz und Akzeptanz ohnehin gefordert. Die Durchführung von Tages-, Wochenend- und Ferienfahrten, Fahrradtouren und internationalem Jugendaustausch sind ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit im Zentrum, da der erlebnispädagogische Charakter dieser Fahrten den Teilnehmern Erlebnisse und Erfahrungen ermöglicht, „die ihre Persönlichkeitsent-

³²⁷ Der Begriff der „Liebe zur Arbeit“ leitete sich aus der Arbeitsethik der Sowjets ab, die darin die wichtigste Charaktereigenschaft des sozialistischen Menschen sahen und die im Russischen mit „trudoljubie“ umschrieben wurde.

³²⁸ Selbstdarstellung *Wabe* e. V. (URL: <http://www.wabe-leipzig.de>)

wicklung positiv unterstützen“ (Abb. 166–168). Hinzu kommt die Einzelarbeit, innerhalb derer mit Hilfeangeboten und Beratungsgesprächen die Mitarbeiter mit den Jugendlichen individuelle Problemlagen mit Familie, Schule und Alltag zu bewältigen versuchen.

Eine Institution, die handwerkliche Fähigkeiten und Arbeitstugenden vermittelte, in einer früheren Fabrik zu beheimaten, scheint den Kreis von früherer Arbeit, Arbeitslosigkeit und neuerlicher Arbeitsaufnahme zu schließen. Der *Wabe-Verein* schien mit der Reaktivierung der alten Mörtelfabrik eine kleine Lücke, ein Vakuum in der Beschäftigungssituation zu füllen. Die Initiatoren des Vereins sprachen von einem „schützenden Raum“, den sie anbieten wollten – womit der Anspruch formuliert wurde, die Gefährdung der Jugendlichen durch Untätigkeit und Langeweile mittels Arbeit und Beschäftigung bekämpfen zu wollen. In einem Artikel über die *Wabe* wird von einer „Jugendschutzburg“ gesprochen.³²⁹ Der Arbeitsplatz und die sinnvolle Beschäftigung wurden als Garant für die soziale Integration der Jugendlichen und jungen Erwachsenen verstanden. In einem Umfeld allgegenwärtiger Betriebsschließungen und Entlassungen bezog sich die Formulierung „schützender Raum“ auch auf die Arbeitsstelle an sich. Die im Sozialismus propagierte Losung von der „Arbeit als Würde des Menschen“ wirkte noch lange nach. Diese Kongruenz wieder herzustellen beziehungsweise zu sichern bedeutete den Erhalt von Selbstwertgefühl und Selbstvertrauen. Jungen Menschen einen schützenden Raum anzubieten, war vor dem Hintergrund der sozialistischen Ethik an das Thema Arbeit gekoppelt.

Die leerstehende Fabrik, die eben noch das Menetekel der gescheiterten DDR-Planwirtschaft bzw. auch des von der Treuhand geforderten kapitalistischen Ausverkaufs darstellte, wurde durch diese Initiative zu einem Ort neuerlicher Arbeit. Auch wenn die jetzt verrichtete Arbeit weder eine von Berufsverbänden anerkannte Qualifikation erforderte noch eine reelle Erwerbstätigkeit darstellte, sondern eine Maßnahme im zweiten Arbeitsmarkt, bei der die Jugendlichen vielmehr mit einer simulierten Arbeitssituation beschäftigt und animiert werden, so bleibt doch die Analogie, daß in der Fabrik wieder gearbeitet wurde. Das vor kurzem aufgegebene Fabrikgebäude wurde quasi wieder in Betrieb genommen. Das Einrichten und Betreiben von Werkstätten kann man weniger als eine Umnutzung des Gebäudes beschreiben, denn als vielmehr eine Weiternutzung. Die Durchführung von Werkmittagen, Workshops und projektbezogenen Arbeitseinsätzen trug gleichfalls zu dem Anschein bei, daß die Fabrik wieder ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß genutzt wurde. Der *Wabe-Verein* hat damit eine gewisse Kontinuität hergestellt, durch die diese Fabrik erneut zu einem Symbol für Arbeit wurde.

³²⁹ Selbstdarstellung *Wabe e. V.* (URL: <http://www.wabe-leipzig.de>)

³³⁰ Papat, Hendrik, *Die Schutzburg im Westen*, in: *Leipziger Volkszeitung*, 5. 1. 2006

5.2 Orientierungsprobleme und „schleichende Verzweiflung“

Die „friedliche Revolution“ des 89er Herbstes und der daraus folgende Fall der Mauer hatte in vielen DDR-Bürgern große Hoffnungen und Wünsche geweckt. Die Freude über die Freiheit vom SED-Regime unterschied sich jedoch von dem, was man sich von den neuen marktwirtschaftlichen Verhältnisse erträumt hatte. Dem anfänglichen Enthusiasmus folgten vielerorts schnell Enttäuschung und Verzweiflung.

Die Geschwindigkeit, mit der die Wende, die Währungsunion, der Beitritt zum ersten und damit die Liquidation des zweiten deutschen Staates vor sich gingen, war für viele zu hoch gewesen, als daß sich die Ereignisse vollständig nachvollziehen und das eigene Verhalten darauf abstimmen ließen. Zwangsläufig mußte die unerwartet rasche Entwicklung bei vielen ostdeutschen Bürgern einen Kulturschock, eine ernsthafte Identitätskrise auslösen, die sich nicht so schnell bewältigen ließen.³³¹ Viele ehemalige DDR-Bürger empfanden den Zustand als demütigend, daß die vormals leistungsfähigste Volkswirtschaft und „führende Industrienation“ des Ostblocks nun zu einer armen und rückständigen Provinz der wirtschaftlich überlegenen Bundesrepublik herabgesunken war. Die erbrachten Leistungen der letzten Jahrzehnte waren über Nacht entwertet worden, den gesicherten Verhältnissen folgte für viele ein Leben in Existenzangst und Frustration. Neben der Anpassung an die radikal veränderten Rahmenbedingungen und dem neuartigen Umgang mit dem Warenangebot sowie neuen Informations- und Unterhaltungsmedien sorgten jedoch die vielen Werksstillegungen und Entlassungen für Beklemmung und Orientierungslosigkeit. Innerhalb zweier Jahre hatte sich die Zahl der Beschäftigten in Ostdeutschland von 8,5 Millionen auf 4,3 Millionen verringert.³³²

Der Arbeitsplatz war für den DDR-Bürger das zentrale Element zur Herstellung sozialer und kommunikativer Beziehungen, die Arbeit nicht nur Mittel zum Geldverdienen, sondern auch Mittel zur Verwirklichung der eigenen Persönlichkeit. Der Verlust des Arbeitsplatzes war daher gleichbedeutend mit dem Verlust an Identität und der Möglichkeit der Selbstverortung. Die jahrzehntelang wiederholten Worte von der „Würde der Arbeit“ mußten bei denen, die sie verloren hatten, das Empfinden eigener Würde- und Wertlosigkeit hervorrufen. Sehr viele frühere DDR-Bürger durchlebten daher eine ernsthafte Identitätskrise. Bei den Psychologen hatte sich für diesen Seelenzustand der Begriff der „schleichenden Verzweiflung“ etabliert.³³³ Die Rate der Selbstmorde und Selbsttötungsversuche war merklich in die Höhe gegangen, wobei als die häufigsten Motive Irritation, Überforderung und Resignation angegeben wurden.

³³¹ Becker, Ulrich, *Zwischen Angst und Aufbruch: das Lebensgefühl der Ostdeutschen in Ost und West nach der Wiedervereinigung*, Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1992, S. 53

³³² Schmidt, Lutz, *Die kulturelle Einheit der Deutschen*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 15. Jg. H. 55, 1991, S. 42

³³³ Becker, Ulrich, *Zwischen Angst und Aufbruch: das Lebensgefühl der Ostdeutschen in Ost und West nach der Wiedervereinigung*, Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1992, S. 55

Ähnlich wie der wirtschaftliche Niedergang verlief die drastische Verkleinerung des kulturellen Angebotes. Die hohe Dichte an Theatern, Opernhäusern, Orchestern, Kulturhäusern und vor allem Bibliotheken, die in der DDR vorhanden war, konnte nicht beibehalten werden. Die flächendeckende kulturelle Versorgung, so war schon bei den Beitrittsverhandlungen abzu-sehen, ließ sich in einem wiedervereinigten Deutschland nicht aufrechterhalten. Schon in der Denkschrift zum Einigungsvertrag, im Artikel 35 Absatz 2, wurde einschränkend festgestellt: „Die kulturelle Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik nahm teilweise einen anderen Verlauf als die in der Bundesrepublik Deutschland. Nicht alle künstlerischen Aktivitäten in dem beitretenden Gebiet können in der bisherigen Form weitergeführt werden. Die kulturelle Substanz soll jedoch bewahrt werden.“³³⁴ Das, was dabei mit kultureller Substanz gemeint war, wurde dabei nicht genauer definiert und war daher interpretationsfähig. In einer Kommentierung dieses Artikels des Einigungsvertrags durch Michael Kilian wurde deutlich, wie vage diese Begriffe waren: „„Kultur“ ist in diesem Zusammenhang als Rechtsbegriff zu verstehen, der klarer Umschreibung und Abgrenzung bedarf: Gemeint ist sicher der Bereich der klassischen Kultur: Oper, Bibliotheken, Museen, Theater, Orchester, Denkmäler, also alle Kulturgüter, künstlerischen Betätigungen und Kultureinrichtungen, die sich als europäischer Kulturbesitz in langen Jahrhunderten herausgebildet haben. Der Kulturbegriff umgreift aber auch das, was man heute unter dem ‚erweiterten Kulturbegriff‘ versteht: Dazu gehört etwa die sogenannte alternative Kultur, die Kultur der Arbeitswelt und der Sozialgeschichte bis hin zur Dokumentation von Werbemitteln, auch Industrie- und Technikdenkmale, ebenso wie Kulturebenen unterhalb der sogenannten Hochkultur (...), in den neuen Ländern aber auch kulturelle Hinterlassenschaften des Sozialismus (...). ‚Substanz‘ meint sicher nicht nur das Beharrende, Dauernde, Überlieferte, sondern auch das sich Entwickelnde, den Keim des Künftigen in sich Tragende. Dem Substanzbegriff muß daher auch ein dynamisches Element innewohnen. Substanz ist auch nicht nur das immaterielle Wesen einer Sache, vielmehr ist sie konkret anhand materieller Kulturausprägungen zu bestimmen. Der Staat kann ohnehin kulturelle Atmosphäre weder erschaffen noch verordnen (etwa ‚Urbanität‘, Stadtkultur); er kann allenfalls die rechtlichen und finanziellen Rahmenbedingungen für das Gedeihen von Kultur setzen.“³³⁵

Der Begriff der „Substanzerhaltung“ erwies sich in den folgenden Jahren als problematisch, da sich in ihm die unterschiedlichen Auffassungen von Kultur bei Westdeutschen und Ostdeutschen herauskristallisierten. Die Westdeutschen waren erstaunt, daß sich bei den Ostdeutschen kein Gefühl der Befreiung einstellen wollte und das Bedürfnis, die neu gewonnene Freiheit für sich zu nutzen. Meist ohne genauere Einsicht in die ostdeutschen Verhält-

³³⁴ Zitiert nach Groschopp, Horst, *Kulturelle Arbeit im sozialen Umbruch*, in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15. Jg. H. 32, 1992, S. 48

³³⁵ Kilian, Michael, *Die Sicherung der kulturellen Substanz der neuen Bundesländer*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 15. Jg. H. 55, 1991, S. 29

nisse ärgerte man sich im Westen darüber, daß die Möglichkeiten zur aktiven Selbstgestaltung so wenig in Anspruch genommen wurden. Im Osten Deutschland hingegen wollte und konnte man oftmals die amerikanisierte und in vielen Bereichen von Marktvorgängen geprägte Kultur nicht nachvollziehen. Spezielle deutsche Traditionen, die der Osten in das vereinte Deutschland einbringen wollte, wiederaufleben zu lassen, stieß bei den Westdeutschen auf wenig Resonanz.³³⁶ Mit einer medial vermittelten Kultur der Oberfläche, der Ästhetisierung und den kunstvoll inszenierten, situationsbezogenen Erlebnisambientes hatten die ehemaligen DDR-Bürger ihre Schwierigkeiten.³³⁷ Im Gegenzug weigerte man sich im Westen, die ostdeutsche kulturelle Identität als positiv zu definieren, und wehrte nostalgische Erinnerungen an die DDR politisch ab.³³⁸ Etwaige Werte des DDR-Systems und seiner Kultur zu erkennen und in eine gesamtdeutsche Gesellschaft zu implementieren, war politisch nicht gewollt und fand daher nicht statt. Die Ressentiments des kalten Krieges, der sich in den achtziger Jahre nochmals verschärft hatte, ließen offenbar eine auf Toleranz aufbauende gegenseitige Annäherung nur sehr eingeschränkt zu. Der ideologische Antagonismus saß nach über vierzig Jahren der Spaltung noch zu tief, als daß man im Westen das Gefühl hatte, aus der „Sicht des Siegers“ Zugeständnisse machen zu müssen.

In der politischen Durchdringung und dem Bildungsanspruch lag einer der Hauptunterschiede zwischen dem Kulturverständnis in Ost und West. Während innerhalb der sozialistischen Ideologie alle Bereiche des menschlichen Lebens von Politik durchdrungen sein sollten und Kunst und Kultur Mittel der staatsbürgerlichen Erziehung und Bildung darstellten, galten im Westen die Freiheit und Autonomie, sowohl stilistisch als auch inhaltlich, als die höchsten Tugenden des Künstlers. Eine Fortentwicklung der Kunst schien diesem nur durch die völlige Unabhängigkeit von machtpolitischen Verwertungsinteressen gewährleistet. Verbreitete Meinung war, eine Instrumentalisierung durch Staatsorgane oder ideologische Inanspruchnahme negiere die freie und kreative Entfaltung im Schaffensprozeß. Auf dem politischen Auftrag des Künstlers in der DDR gründete sich das formalästhetische Paradigma des sozialistischen Realismus. Expressive und abstrakte Tendenzen hatten hier nur marginale Bedeutung.

Durch die Liquidierung der DDR verloren viele ihrer ehemaligen Kultur- und Bildungseinrichtungen, wie zum Beispiel Kulturhäuser und -paläste, ihre Existenzberechtigung. Viele Klubs und Kulturhäuser lebten von Veranstaltungen, die dem Kalender der Staatsfeiertage folgten (Maifeiern, „Republikgeburtstag“ im Oktober, Tag der Eisenbahner usw.), die Bestandteil der offiziellen Belobigungskultur waren (Ordensverleihungen, Betriebsfeiern, Briga-

³³⁶ Göschel, Albrecht, *Kulturbegriff in Ost und West: Eine wechselseitige Provokation?* in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15. Jg. H. 32, 1992, S. 36

³³⁷ Göschel, Albrecht, *Kulturelle Entwicklungslinien im vereinten Deutschland: Bedingungen der Soziokultur in Ost und West*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 15. Jg. H. 55, 1991, S. 19

³³⁸ Groschopp, Horst, *Kulturelle Arbeit im sozialen Umbruch*, in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15. Jg. H. 32, 1992, S. 48

defeiern u. ä.) oder die dem Programm des „künstlerischen“, später „kulturellen Volksschaffens“ folgten (Zirkeltätigkeit, Arbeiterfestspiele).³³⁹ Diesen Häusern gelang es meistens nicht, ihr Programm umzustellen und sich auf neue Bedürfnisse und Besucher einzustellen.

5.3 Kulturhäuser und -paläste der DDR

Bevor man die Kulturfabriken in den neuen Bundesländern untersucht, ist es notwendig auf die Kulturhäuser und -paläste der DDR einzugehen sowie auf einige wenige Vorläufer von Kulturzentren, die bereits vor der Wende in Fabriken etabliert worden waren.

Das Kulturhaus in der DDR leitete sich aus den Volkshäusern der Arbeiterbewegung ab. Volkshäuser dienten polyfunktional der Bildung und Kultur, wurden genutzt für Versammlungen und Tagungen und insbesondere die kulturelle Selbstbetätigung, worin sie sich von den monofunktionalen Kultur- und Bildungseinrichtungen des Bürgertums unterschieden.³⁴⁰ Kulturhäuser stellten staatlich initiierte, alimentierte und verwaltete Einrichtungen dar, die der kulturellen und politischen Erziehung dienen sollten. Sie waren die Orte, an denen der neue, sozialistische Mensch geschaffen werden sollte, und dienten dem noch jungen Staat in seiner großen nationalen Agitationskampagne. Offiziell wurde das Kulturhaus wie folgt definiert: „Stätte des geistig-kulturellen Lebens und der politisch-ideologischen Bildung und Erziehung der Bürger im Sinne der Ideale, der Weltanschauung und Wertvorstellungen der Arbeiterklasse, Stätte der Begegnung und des Gedankenaustausches, der Geselligkeit und Unterhaltung, der kulturell-künstlerischen, wissenschaftlich-technischen sowie sportlich-touristischen Betätigung.“³⁴¹

Ihre prächtige Gestaltung in den fünfziger Jahren im neoklassizistischen Stil sollte sowohl innerhalb der DDR als auch gegenüber dem Westen vom Aufblühen der Kultur und vom Volkswohlstand zeugen.³⁴² Daß sie ein Beweis für den Wohlstand des Volkes sein sollten, leitete sich auch der Definition des Kulturbegriffs ab, den die SED bereits 1948 umrissen hatte: „Unter Kultur verstehen wir diejenige manuelle und geistige Fertigkeit und Tätigkeit, ferner diejenigen aus überschüssiger Arbeit gewonnenen materiellen und geistigen Güter, und schließlich diejenigen gesellschaftlichen Einrichtungen, die der Höherentwicklung der Menschheit dienen.“³⁴³

³³⁹ A. a. O., S. 57

³⁴⁰ Flierl, Bruno, *Das Kulturhaus in der DDR*, in: *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*, München, Berlin 1996, S. 151

³⁴¹ *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin 1978, S. 395

³⁴² Hartung, Ulrich, *Arbeiter- und Bauerntempel. DDR-Kulturhäuser der fünfziger Jahre. Ein architektonisches Kompendium*, Berlin 1997, S. 21

³⁴³ Ackermann, Anton, *Protokoll der Verhandlungen des Ersten Kulturtages der SED, 5.–7. 5. 1948*, Berlin 1948, S. 183

Wie sich aus der offiziellen Definition erschließt, sollten Kulturhäuser überall dort entstehen, wo sie mit ihren kulturellen Aktivitäten die Werktätigen erreichen konnten. So befanden sich die größten Kulturhäuser meist in der Peripherie der Städte oder in Siedlungen um große Industriebetriebe, wie beispielsweise das Kulturhaus der Buna-Werke in Schkopau oder das Kulturhaus der Maxhütte in Unterwellenborn (Abb. 169).

Auch wenn den Verantwortlichen bewußt war, daß der Arbeiter nach Feierabend im Kulturhaus Entspannung erwartete, kam der Selbstbetätigung in selbigem eine wichtige Bedeutung zu, die durch die Kulturkonferenz von 1958 noch intensiviert werden sollte. Unter dem Motto „Alle werden Künstler ihrer Selbstverwirklichung!“ hatte Walter Ulbricht die Zielsetzung des sogenannten „Bitterfelder Weges“ umrissen, der von den Schriftstellern und anderen Künstlern verlangte, ihre Lebensweise zu ändern und „von den Schreibtischen an die Basis der Produktion zu ziehen“³⁴⁴. Die Arbeiter waren gleichfalls aufgefordert, sich künstlerisch zu betätigen und sich in verschiedenen künstlerischen Zirkeln „in die Höhen der sozialistischen Nationalkultur“ emporzuarbeiten.

Die Betätigung in den Zirkeln war als Beitrag zur „Selbsterkundung“ und „Selbstverwirklichung“ der Teilnehmer gedacht und sollte die polytechnische und künstlerische Aus- und Weiterbildung befördern.³⁴⁵ In Theater-, Rezitations-, Tanz- und Musikgruppen wurden Darbietungen geprobt und Repertoires zusammengestellt, aus denen bei Unterhaltungs- und Festprogrammen geschöpft werden konnte. Es gab Chöre, Volkstanz-, Ballett- und Gymnastikzirkel, an größeren Häusern Akkordeon- und Mandolinengruppen sowie ganze Werksorchester. Die Termine und Programmgestaltung folgten dem Kalender der marxistischen Geschichtsphilosophie und aktuellen Agitationskampagnen. Die Aufgabe eines Kulturhausleiters war es, aus den an seinem Haus vorhandenen Gruppen verschiedener Genres ein „Kulturensemble“³⁴⁶ zu bilden und mit ihm ein abendfüllendes Nummernprogramm zu erarbeiten, mit dem man dann auch Gastspiele in Dörfern der Umgebung bestreiten konnte.³⁴⁷

Von professionellen Künstlern und Schriftstellern wurden Arbeiter in Mal-, Zeichen- und Schreibzirkeln bei der Produktion eigener Kunstwerke angeleitet. Die Ergebnisse dieser Bemühungen kamen jedoch nicht über ein bestimmtes künstlerisches Niveau hinaus, da eine intensivere Beschäftigung mit Kunst oder gar die Entwicklung eines eigenen Stils in den wenigen Wochenstunden nicht möglich war. Die Bildinhalte und Sujets beschränkten sich thematisch meist auf den sozialistischen Alltag und die Arbeitswelt (Abb. 170 u. 171), wobei

³⁴⁴ Hain, S., M. Schroedter u. S. Stroux, *Die Salons der Sozialisten. Kulturhäuser der DDR*, Berlin 1996, S. 134

³⁴⁵ Hartung, Ulrich, *Arbeiter- und Bauerntempel. DDR-Kulturhäuser der fünfziger Jahre. Ein architektonisches Kompendium*, Berlin 1997, S. 51

³⁴⁶ *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin 1970, S. 124 ff.

³⁴⁷ Hartung, Ulrich, *Arbeiter- und Bauerntempel. DDR-Kulturhäuser der fünfziger Jahre. Ein architektonisches Kompendium*, Berlin 1997, S. 52

Problematisierungen bei diesen Themen zu vermeiden waren. Die Träger der meisten sogenannten Volkskunstkollektive waren Betriebe und die politischen Massenorganisationen, die Geld und Sachmittel für die künstlerische Betätigung zur Verfügung stellten.

Mit dieser geförderten Einbindung der Arbeiter sowohl in die Konsumtion von Kulturveranstaltungen als auch in die Kunstproduktion schien man das einzulösen, was die ersten Kulturfabriken im Westen unter dem Schlagwort „Kultur für alle“ gefordert hatten. Doch diente sie nicht der kreativen und freien Entfaltung individueller Persönlichkeiten, denn die Arbeiter blieben nach wie vor Objekte der staatlichen Bevormundung und wurden mit dem Erziehungsziel der gebildeten Nation und dem künstlerischen Ziel einer neuen sozialistischen Klassik auf traditionelle bürgerliche Pfade zu lenken versucht.³⁴⁸

Einrichtungen, die mit den Kulturfabriken im Westen vergleichbar waren, gab es in der DDR nur sehr wenige. Dabei sind die *Brotfabrik* in Berlin und die *Moritzbastei* in Leipzig zu nennen.

Letztere befindet sich zwar in den unterirdischen Gewölben der barocken Stadtbefestigung Leipzigs, ist jedoch Mitglied der europäischen Vereinigung für Kulturfabriken *TransEuropeHalles*. 1973 hatten Studenten die Überreste der Moritzbastei am Leipziger Stadtring ausgegraben und darin einen Studentenklub eingerichtet. Auch wenn die *Moritzbastei* der Freien Deutschen Jugend (FDJ) und damit faktisch der Partei unterstellt war, wurde das breitgefächerte kulturelle Angebot enthusiastisch angenommen und wurden ihre gastronomischen Einrichtungen stark frequentiert (Abb. 172).³⁴⁹ Studentenklubs genossen in der DDR ohnehin einen eigenen, freieren Status und waren ob ihrer ungezwungenen Atmosphäre sehr beliebt. Zwar kann man sie nicht als subversiv oder unangepaßt bezeichnen, doch vielerorts stellten sie Nischen für Tanz und Vergnügen dar, die frei waren von politischer Dogmatik.

Als ein Studentenklub wurde auch die *Brotfabrik* in Berlin gegründet. Die *Brotfabrik* im Stadtteil Weißensee wurde von der nicht weit entfernt liegenden Kunsthochschule Weißensee als Jugendklub „An der Weißenseer Spitze“ im März 1986 eingerichtet (Abb. 173). Auf die dort stattfindenden Konzerte, Diskotheken, Ausstellungen, Lesungen, Klubabende, Diskussionen und Theateraufführungen herrschte in den folgenden zwei Monaten unerwartet großer Andrang. Der Erfolg des Jugendklubs und das Programm schien den zuständigen Behörden jedoch schwer kontrollierbar, und so wurde bereits im Mai des gleichen Jahres der Klub „aus politischen Gründen“ wieder geschlossen. Die Kunsthochschule zog sich aus dem Haus zurück, und der Bezirk Weißensee übernahm das Haus als kommunale Einrichtung. Im Hauptgebäude wurden dann Vorbereitungskurse für die Kunsthochschule und Mal- und Zei-

³⁴⁸ Groschopp, Horst, *Kulturhäuser in der DDR. Vorläufer, Konzepte, Gebrauch*, in: *Kulturhäuser in Brandenburg*, Potsdam 1994, S. 173

³⁴⁹ *The Factories. Conversion for Urban Culture*, Basel, Berlin, Boston 2001, S. 220

chenzirkel angeboten. Unter anderem entstand eine eigene Theatergruppe, das „Theater an der Spitze“, für die der ehemalige Pferdestall zu einer Bühne ausgebaut wurde. Immer mehr Veranstaltungen kamen hinzu, und seit 1987 konnte ein ganzjähriges Programm angeboten werden. Seit der Wende firmiert das Haus nun als soziokulturelles Zentrum *Brotfabrik* und kann damit auf eine längere Geschichte zurückblicken als die vielen anderen Zentren, die in den neunziger Jahren im Ostteil Berlins entstanden sind (Abb. 174).

Hierbei ist auch hervorzuheben, daß zwei Mitarbeiter des Instituts für Städtebau und Architektur, Uwe Salzl und Bertram Vandrei, in Berlin bereits 1988 das Konzept „Kulturfabrik Pfefferberg“ entwickelt hatten, das vielfältige Aktivitäten zur Umnutzung des ehemaligen Brauereigeländes Pfefferberg im Stadtteil Prenzlauer Berg auslöste und den Anstoß für die 1990 einsetzende Entwicklung des Pfefferwerk-Verbundes und der sozialen und kulturellen Angebote auch außerhalb des Pfefferberges gab (Abb. 175). Der Bezirk Prenzlauer Berg galt zu DDR-Zeiten als der Ort mit der höchsten Dichte an offiziellen und nichtoffiziellen Künstlern. Ende der achtziger Jahre waren hier allein 300 Maler und Graphiker, 100 Autoren und 180 bei Film und Fernsehen Beschäftigte in den entsprechenden Berufsverbänden registriert.³⁵⁰

Der Erfolg der genannten Einrichtungen und der vielen Studentenklubs zeigt jedoch, daß auch in der DDR ein großer Bedarf an soziokulturellen Zentren vorhanden war, der von den Kulturhäusern und -palästen nicht befriedigt wurde. Das Programm der Kulturhäuser ging größtenteils an den Wünschen und Bedürfnissen der Jugend vorbei, so daß diese immer weniger von Jugendlichen frequentiert wurden. In den achtziger Jahren waren die Kulturhäuser das, was aus ihren Vorgängern und Leitbildern übernommen und daraus gemacht wurde. Es war etwas Volksheim, etwas Gemeinschaftshaus, etwas Volkhaus und etwas Kameradschaftshaus, nur bedingt auch etwas Kulturhaus.³⁵¹ Obwohl sie sich aufgrund ihrer baulichen Infrastruktur für eine soziokulturelle Arbeit eigneten, wurde keines der Kulturhäuser besetzt und als soziokulturelles Zentrum genutzt. Die Aversion gegen diese Häuser des SED-Regimes verhinderte eine Identifikation mit ihnen.

5.4 Freiräume, Nischen, Experimente

Die Aversion und Abgrenzung gegenüber dem SED-Regime waren wesentlicher Bestandteil der Identitätsbildung und Ausprägung von Lebensstilen in der DDR. Ein Charakteristikum

³⁵⁰ Pißarek, Antje, *Stadtkultur und Kulturarbeit im Prenzlauer Berg*, in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15. Jg. H. 32, 1992, S. 383 ff.; Faktor, Jan, *Intellektuelle Opposition und alternative Kultur in der DDR*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“*, 11. 3. 1994, S. 30 ff.

bürokratisch-sozialistischer Gesellschaften war die Entwicklung einer latenten „Gegenidentität“³⁵². Die Herausbildung von Identitäten in der DDR-Gesellschaft verlief deswegen gegenidentitär, weil sie auf der Distanzierung beziehungsweise Negation des politischen Systems basierten. Gegenidentität manifestierte sich auf einem dichotomen Gesellschaftsbild, bei dem die private Sphäre als authentische Gegenwelt zur offiziellen Außenwelt fungierte. Der DDR-Bürger verwendete einen Großteil seiner Energie darauf, sich Orte und Gemeinschaften zu schaffen, die sich als private Sphären der staatlichen Kontrolle und Intervention entzogen. Einige Soziologen sprechen ob dieser Abgrenzungsstrategie auch von einer „Nischengesellschaft“³⁵³.

Sich eigene Orte sprich Nischen zu schaffen, war nach der Wende Motivation dafür, sich in den vielen leerstehenden Fabriken einzufinden, um seine eigenen Vorstellungen von Kultur zu verwirklichen. Die Kulturhäuser und -paläste waren selbst nach dem Erlöschen der DDR ideologisch besetzte Orte, in denen sich eine grundlegende neue Kulturarbeit nicht plausibel vermitteln ließ. Der zeitliche Abstand war noch nicht groß genug, um eine andere Sicht auf die Kulturhäuser zu entwickeln. Die Gebäude selbst erinnerten zu sehr an das frühere SED-Regime. Mit ihrer Emblematis, den Inschriften und den ideologisch durchtränkten Sgraffiti ließ sich von den Zielsetzungen ihrer Erbauer nicht abstrahieren. Die bis dato unzugänglichen und leerstehenden Fabrikgebäude hingegen, deren Verfall jahrzehntelang ignoriert worden war, schienen geeigneter, um abermals eine Gegenidentität aufzubauen. Die Jugendlichen und Kulturschaffenden, für die sowohl in der DDR als auch nach der Wende kein adäquates Freizeitangebot vorhanden war, schufen sich nun ihre eigenen Orte kultureller Betätigung. Sie hatten dafür freie Wahl, denn die ungeklärten Eigentumsverhältnisse und rechtlichen Vakuen ermöglichten den Zugriff auf die unterschiedlichsten Gebäude – von der Kaufhausruine, in der sich das *Tacheles* etablierte, über den erwähnten Tresorkeller bis zum Gebäude der ehemaligen Staatsbank der DDR, wo sich die *Staatsbank* einrichtete (alle in Berlin). Kulturfabriken waren neuerliche Refugien, geschützte Bereiche, Nischen. Ein Kommunikationszentrum in Schwerin, deren Initiatoren sich selbst als „älteste Systemverweigerungsgruppe“ bezeichneten³⁵⁴, nannte sich auch *Die Nische* und gab damit diesem Selbstverständnis den deutlichsten Ausdruck. In der *Kulturfabrik Hoyerswerda* beschrieb man sich selbst als eine „Oase“: „Schließlich haben wir uns trotz Marktwirtschaft, Wanderbewegungen

³⁵¹ Groschopp, Horst, *Kulturhäuser in der DDR. Vorläufer, Konzepte, Gebrauch*, in: *Kulturhäuser in Brandenburg*, Potsdam 1994, S. 173

³⁵² Häuser, Iris, *Gegenidentitäten. Zur Vorbereitung des politischen Umbruchs in der DDR. Lebensstile und politische Soziokultur in der DDR-Gesellschaft der achtziger Jahre*, Münster 1996, S. 18 ff.

³⁵³ Kyrieleis, Gisela, *Geschlossene Stadtkultur und alltagskulturelle Nischen*, in: *Kultur und Kulturträger in der DDR*, Berlin 1993, S. 73 ff.; Alheit, Peter, *Zivile Kultur. Verlust und Wiederaneignung der Moderne*, Frankfurt/Main 1994, S. 253 ff.

³⁵⁴ *Stattbuch Ost – ein Wegweiser durch die Projektlandschaft*, Berlin 1991, S. 304

und Finanznot eine Oase aufgebaut, die lebt und funktioniert. Und die von ihren Nutzern gebraucht wird.“³⁵⁵ Wie der „schützende Raum“ der Leipziger *Wabe* ist auch die Oase eine Denkfigur für einen Ort, der die Widrigkeiten des Alltags des neuen politischen und wirtschaftlichen Systems ausschließen möchte.

Die freie Wahl fiel größtenteils auf ehemalige Fabrikgebäude, wo nun in allen großen Städten soziokulturelle Zentren eingerichtet wurden. In den ersten drei Jahren nach der Wiedervereinigung nahm die Zahl der Neugründungen von Kulturfabriken sprunghaft zu. 1990 wurden in Potsdam die *Fabrik*, in Dresden die *Alte Feuerwache Loschwitz* gegründet, 1991 der *Pfefferberg*, die *Kulturbrauerei* und die *Kulturfabrik Lehrter Straße* in Berlin, 1992 das *Werk II* in Leipzig, das *VOXXX* in Chemnitz, die *Kulturfabrik* in Frankfurt/Oder, die *Kulturfabrik Fürstenwalde* und 1993 die *Alte Kachelofenfabrik* in Neustrelitz, das *Waschhaus* in Potsdam und das eingangs aufgeführte *Domi Ziel*, später *Wabe* in Leipzig. Diese Häufung markierte einen neuerlichen Höhepunkt bei den jährlichen Neugründungen von Kulturfabriken (Abb. 4).

Bei der Soziokultur in den neuen Bundesländern ging es angesichts des kulturellen Umbruchs und der daraus folgenden Orientierungslosigkeit und Identitätskrisen nicht nur um Freizeitgestaltung oder um die Entwicklung kreativer Fähigkeiten, sondern auch grundlegend um die Stärkung des Selbstwertgefühls bei Arbeitslosen oder bei sozial benachteiligten Menschen, um regelmäßige positive und produktive Gruppenkontakte, die das Erlebnis von Toleranz vermitteln sollten.³⁵⁶ Die kulturell-kreative Arbeit ging teilweise direkt über in soziale Betreuung und Hilfe zur Selbsthilfe. In soziokulturellen Zentren wurden verschiedene Selbsthilfegruppen angesiedelt, wurde spezielle Betreuung geleistet für gesellschaftliche oder soziale Problemgruppen. Die Angebote reichten von der individuellen Beratung, der Bereitstellung von Räumen und Treffpunkten, geschütztem Wohnen bis zur gezielten Hilfe bei der Bewältigung der neuen Lebensanforderungen. Ähnlich wie das *Domi Ziel* ging auch das *Werk II* in Leipzig aus einem Beschäftigungsprojekt hervor (Abb. 176): Im Jahr 1991 hatte sich in der Südvorstadt die „Beschäftigungs-, Qualifizierungs- und Entwicklungsgesellschaft Leipzig-Süd mbH“ (BQEG) formiert, die durch die Verhandlungen mit dem Alteigentümer der ehemaligen Gasmesserfabrik die Voraussetzung für die Kulturfabrik *Werk II* schuf. Um die Gebäude wieder mit Leben zu füllen, wurden von der Gesellschaft zwei Kulturbeauftragte eingesetzt, die ab Februar 1992 regelmäßig größere Kulturveranstaltungen durchführten.³⁵⁷ In diesen Räumen arbeiten seitdem Vereine auf den Gebieten Literatur, Völkerverständigung, Ausländerarbeit, Sport und Jugendarbeit. Ähnlich wie bei der *Wabe* stellte beim *Werk*

³⁵⁵ Proksch, Uwe, *Leidartikel*, in: *Hoyerswerda, die Kufa und ich*, Hoyerswerda 2004, S. 5

³⁵⁶ Eckhardt, Frank, *Strukturen und Angebote der Soziokultur in Sachsen*, in: *Soziokultur in Sachsen. Analysen, Anmerkungen, Ausblicke*, Dresden 1994, S. 61 ff.

// die Arbeit einen Selbstzweck, einen eigenen Wert dar. Der Name „Beschäftigungsgesellschaft“ macht unmißverständlich deutlich, daß diese Gesellschaft nichts produzierte und vertrieb, also kein Industrieunternehmen darstellte, sondern eine Körperschaft, die versuchte, fehlende Arbeitsplätze zu kompensieren und trotz schlechter wirtschaftlicher Verhältnisse berufliche Ausbildung und Qualifikation aufrechtzuerhalten. Auch das *Werk II* kann als eine Fabrik gewertet werden, die wieder in Betrieb genommen wurde, in der wieder gearbeitet wird.

In Chemnitz schlossen sich bereits im Jahr 1994 mehrere kleine Einrichtungen, die sich der Jugend- und Sozialarbeit verpflichtet hatten, wie das *Kraftwerk*, die *Alte Fleischerei*, das *Alternative Jugendzentrum* und das VOXXX zum „Netzwerk Stadtteilkultur“, zu einem Verbund zusammen (Abb. 177). Die Akteure des *Kraftwerks* beispielsweise erläutern die Motivation ihrer Arbeit wie folgt: „Die Konzeptidee unseres Vereines und die damit verbundenen Angebote waren von dem Leitgedanken geprägt, die Stadt zu beleben, Alternativen zu den Umständen kurz nach der Wende zu schaffen. Es sollte ein Ort sein, der Anlaufpunkt für Kinder, Jugendliche und Erwachsene ist, ein Ort, der für alle Generationen die Möglichkeit bietet, an kulturellen und sozialen Angeboten und somit am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Das schloß ein, daß auch für materiell schlechter gestellte Menschen preiswerte kulturelle Angebote zur Verfügung stehen.“³⁵⁸ Das Angebot richtet sich vor allem an Kinder und Jugendliche, die man durch die sozialen Problemlagen am meisten gefährdet sieht.

Ganz ähnlich formulieren die Initiatoren der *Jugendkulturfabrik Brandenburg* die Präambel ihrer Konzeption: „Vereinzelung, Handlungsunsicherheit und Ohnmacht sind Erfahrungen, die viele Jugendliche im Zuge des beschriebenen Prozesses machen. Stabilität und Gewißheit suchen Jugendliche in dieser Situation oft im Rückgriff und Bezug auf Gruppen. Folgen dieser Situation sind ein deutlicher Anstieg der Gewaltbereitschaft in Brandenburg und eine erhöhte Jugendkriminalität. Viele Jugendliche fühlen sich als Verlierer der deutschen Vereinigung. Das resultiert daraus, daß sie miteinander erleben, wie viele ihren Arbeitsplatz verlieren, die Häuser und Wohnungen mit Restitutionsansprüchen belegt sind, kaum noch Jugendtreffs existieren. Gleichzeitig sind die Lebenshaltungskosten um ein Vielfaches gestiegen, oft mit tiefgreifenden Verunsicherungen und Ängsten verbunden.“³⁵⁹

Die meisten Kulturfabriken, die in den neuen Bundesländern gegründet werden, legen den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit auf die Jugendarbeit, wie sich auch aus den Namen der Initiativen ablesen läßt, wie bei der *Jugendkulturfabrik Brandenburg*, dem genannten *Jugendbegegnungszentrum Kanal 28*, dem *Jenaer Jugendverein Gaswerk*, der *Jugend- und Kulturfabrik Görlitz* oder dem *JugendAktionsCentrum J.A.C.K.* der *Kulturfabrik Walterhausen*.

³⁵⁷ Tornau, Sylvia, *Werk II – Eine Kulturfabrik im Leipziger Süden*, in: *Soziokultur in Sachsen. Ein gesellschaftliches Experimentierfeld*, Dresden 1998, S. 220

³⁵⁸ Selbstdarstellung des *Kraftwerks* in Chemnitz, 2003, nicht paginiert

Die Initiatoren der letzteren haben das Piktogramm ihrer Einrichtung gleichfalls in Form eines Graffititags gestaltet, um ihre Nähe zur Jugendkultur zu signalisieren (Abb. 178). Auch in der Programmgestaltung gehen die Betreuer auf die Bedürfnisse der Jugendlichen ein, wie die Ausgestaltung der Räume mit bunten Graffiti (Abb. 179) oder die angebotenen Kurse und Workshops wie Breakdance-Kurse (Abb. 180). Im Leipziger *Werk II* gibt es neben einem Graffiti- auch einen Comic-Workshop. Auch der *Pfefferberg* in Berlin verfügt über ein umfassendes Angebot und eine Vielzahl von Einrichtungen für Kinder und Jugendliche. Nicht alle Einrichtungen befinden sich auf dem Brauereigelände, werden aber von hier aus koordiniert und verwaltet. Es gibt das „BUK Beratung und Krisenunterkunft mit Notübernachtung“, das „FLEX – Flexible Jugendhilfe“, das Projekt „Mädchen Wohnen“, eine sozialpädagogische Familienhilfe, das Schulmotivationsprojekt „Lernen lernen“, die Stelle Schulsozialarbeit, das „Kinder- und Jugendhaus DIMI“ sowie acht (sic) Kindertagesstätten (Abb. 181). Die meisten ostdeutschen Kulturfabriken bieten eine Kinder- und Jugendanimation an (Abb. 182 u. 183). Wie in den ersten Kulturfabriken zu Beginn der siebziger Jahre werden dabei Spielnachmittage, Bastel- und Malstunden, Sportfeste und -wettkämpfe, Theaterstücke und andere Darbietungen, musikalische Früherziehung usw. durchgeführt.

Dem Kulturbegriff in den Kulturfabriken der neuen Bundesländer kommt unter den aktuellen Bedingungen der dortigen Lebenssituation eine weitere Bedeutung zu. Kultur wird hier nicht verstanden als eine additive oder verzichtbare Form der Unterhaltung, sondern als unabdingbarer Bestandteil der alltäglichen Orientierung. Die Arbeit der Kulturfabriken nimmt mit ihrer Programmgestaltung und den regelmäßigen Angeboten direkt auf die Problemlagen ihrer Besucher Bezug. Dies bedeutet jedoch nicht, daß man davon ausgeht, daß Kultur diese Probleme löst – durchaus kann sie aber einen Beitrag zu Problemlösungen leisten. Die Kulturfabriken sind hierbei Vermittler eines kulturellen Umbruchs von einer stark vereinheitlichten und möglichst in allen Bereichen regulierten Lebensführung hin zu einer individuellen und selbstbestimmten Lebenspraxis. Die Kultur bietet den Bürgern in den neuen Bundesländern die Möglichkeit, Wahrnehmungen und Beurteilungen zu individualisieren. Kultur erzeugt damit Vielfalt und wirkt unmittelbar auf die Gesellschaft zurück, indem sie die notwendige Differenzierung von Interessen und Meinungen in der Gesellschaft anregt und zum Ausdruck bringt. Die Soziokultur ist ein Erprobungsfeld für Eigeninitiative und somit ein Motor für Selbstbewußtsein und Kompetenz.³⁶⁰

Ähnlich wie bei dem stark politisch geprägten Kulturbegriff zu Beginn der siebziger Jahre kommt der Kultur in den neuen Bundesländern eine überwiegend gesellschaftspolitische

³⁵⁹ Konzeption der *Jugendkulturfabrik* in Brandenburg 1994, nicht paginiert

³⁶⁰ Enderlein, Hinrich, *Thesen zur Zukunft von Kunst und Kultur in den neuen Bundesländern*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 16. Jg. H. 57, S. 1992, S. 33

Bedeutung zu. Kultur dient auch hier der Implementierung von demokratischen Prinzipien und Werten im Gegensatz zur Kulturpraxis der DDR, die auf dem Papier zwar eine vorbildliche soziokulturelle Arbeit vorsah, de facto aber zur Konsolidierung der Machtstrukturen instrumentalisiert worden war und daher von einem großen Teil der Bevölkerung abgelehnt wurde. Den Verdacht einer neuerlichen Instrumentalisierung und Indienstnahme der Kultur sucht man mit der Selbstverortung in einer Nische, in den abseitigen und vermeintlich unkontrollierbaren Räumen einer alten Fabrik, zu entgehen.

In dem sogenannten „Arbeiter-und-Bauern-Staat“ war die Fabrik, der Volkseigene Betrieb, aus ideologischer Sicht der Lebensmittelpunkt. Die Arbeiter waren angehalten, ihre ganze Kraft und Energie dem Betrieb zu widmen und darüber hinaus auch einen Teil ihrer Freizeit in den betrieblichen Gruppen für kulturelle Weiterbildung zu verbringen. Die Arbeitsstelle war aus parteipolitischer Sicht für die Bürger nicht nur existenzbestimmend, sondern auch sinnstiftend. Den Verlust des Arbeitsplatzes mit Beschäftigungsprojekten und künstlerisch-kreativer Betätigung zu kompensieren, war eine gesellschaftspolitische Aufgabe der Kulturfabriken in den Nachwendejahren. Durch die Weiternutzung von Fabriken und die Beschäftigung von Jugendlichen wurde versucht, eine gesellschaftliche Ordnung und weniger eine Weltanschauung aufrechtzuerhalten. Die Kulturfabrik stellte Arbeit und damit eine sinnerefüllte Existenz in Aussicht, das Fabrikgebäude war wieder zu einem „Hort der Arbeit“ geworden. Sie verhieß inmitten der ökonomischen Regression eine wenn auch geringe Chance auf Beschäftigung. Diese Kulturfabriken boten eine konstruktive Gestaltung der Freizeit an und suchten die zerstörerischen und aggressiven Auswüchse der deprimierenden Gesamtsituation in den neuen Bundesländern aufzufangen. Die alten Fabrikgebäude standen damit als Zeichen für eine gesicherte Ordnung des Lebens durch Arbeit. Für einen sehr überschaubaren Personenkreis mögen die Fabriken abermals ein Lebensmittelpunkt geworden sein.

6 Die Kulturfabrik als Wirtschaftsfaktor

6.1 Fallbeispiel Nr. 6: *Kunstpark Ost* in München

Die Kulturveranstalter Wolfgang Nöth und Michael Wüst hatten zu Beginn der neunziger Jahre in dem leerstehenden Flughafen München-Riem sehr erfolgreich Großveranstaltungen durchgeführt und dort trotz der abseitigen Lage in mehreren Kilometern Entfernung zur Innenstadt eine Art Kunstpark mit vielen Bars, Klubs und Galerien etablieren können. Der Kunstpark war jedoch nur eine Zwischennutzung, denn der Flughafen sollte Mitte der neunziger Jahre zugunsten einer neuen Messestadt abgerissen werden. Nöth und Wüst mußte sich nach einem neuen Areal umsehen, das vergleichbare Vorteile bot wie ein ebenso großes Raumangebot, eine hermetische Abgeschlossenheit des Areals und selbstverständlich ein ungewöhnliches Ambiente.

Im Osten Münchens stand seit 1993 das Kartoffelveredelungswerk Pfanni leer, da die Produktion nach einem Verkauf der Firma an einen amerikanischen Großkonzern nach Mecklenburg-Vorpommern verlagert worden war. Nöth und Wüst pachtete das 80.000 Quadratmeter große Firmengelände, um hier mit dem *Kunstpark Ost* ein Nachfolgeprojekt für den alten Kunstpark zu schaffen. Die ersten Gebäude des Areals waren zwar in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts errichtet worden, der Großteil der Bauten stammte aber aus den fünfziger und sechziger Jahren, als die Firma Pfanni durch die Invention von Flockenpüree und Fertigsuppen stark expandierte. Das Gelände war geprägt von schalen, rein funktionalen Betonskelettbauten und mit Trapezblechen verkleideten Fassaden, die sich zudem in einem baulich sehr guten Zustand befanden (Abb. 184–186). Die spezifische Atmosphäre von ausgemergelten Klinkerbauten mit genieteten Stahlträgern und jahrhundertealten Gebrauchsspuren bot sich dem Besucher hier also nicht. Eine Romantisierung dieses Betriebsgeländes bot sich nicht an, von einer Ästhetik des Verfalls konnte beim Pfanni-Gelände keine Rede sein. Doch selbst die wenigen Spuren der früheren Nutzung wurden fanden noch Erwähnung, wie in einem Artikel der Zeit: „Das Industriedesign des Pfanni-Werkes ließ er weitgehend unangetastet; auch der Kartoffelstaub hält sich bis heute hartnäckig in Winkeln und Ecken. (...) Wo noch vor ein paar Jahren Kartoffelmasse gewürzt, gerührt und abgefüllt wurde, mischen sich jetzt die verschiedenen Stilrichtungen von mehr als 60 Künstlern.“³⁶¹ Der Produktionsbetrieb war weitgehend automatisiert, so daß keine Spuren und Relikte körperlicher Arbeit zu finden waren. Die Räume wirkten wenig „authentisch“ und brauchten nicht museal erhalten zu werden. Im Gegenteil: die nüchterne, ungemütliche Zweckarchitektur verlangte geradezu nach einer Umgestaltung und einem Ausbau.

³⁶¹ *Kathedralen der Arbeit (3). Raus aus den Kartoffeln – der Kunstpark Ost in München*, in: *Die Zeit*, 17. 5. 2002

Im Jahr 1996 eröffneten Nöth und Wüst hier im September den *Kunstpark Ost*. Discotheken, Restaurants und Bars, aber auch Werbe- und Kreativagenturen, Film-, Foto- und Musikstudios, Kinobetreiber und Antiquitätenhändler zogen auf das Gelände hinter dem Münchner Ostbahnhof. Herzstück des Parks war die ehemalige Werkhalle III, das damals größte Atelierhaus Münchens. Bekannt wurde der *Kunstpark Ost*, genauso wie sein Vorgänger im Flughafen, jedoch weniger durch seine Kulturveranstaltungen, sondern durch seine vielen Klubs und Bars, die den verschiedensten Szenen und Jugendkulturen gewidmet waren.

Die wenigsten dieser Klubs nahmen Bezug auf den vormaligen Industrieraum. Allenfalls im Namen war die vormalige Funktion des jeweiligen Raumes noch erahnbar – so beim „KW Heizkraftwerk“, der „Nachtkantine“ oder dem „Hochsilo“. Die Gestaltung der Interieurs und die Ausstattung erfolgten überwiegend ohne Rücksicht auf die vorherige Nutzung und die Atmosphäre des Raums. Die Inneneinrichtung von Klubs wie dem „Babylon“, „Milch & Bar“, dem „Choice Club“ (Abb. 187) oder dem „Klub 4“ (Abb. 188) orientieren sich an zeitgenössischem Design mit Stilziten der sechziger Jahre. Gediegen und chic, mit kaltem Neonlicht und kräftigen Farben wurden die Klubs und Bars eingerichtet, wobei oftmals junge Architekturbüros mit den Entwürfen für die Einrichtungen beauftragt worden waren. Ob sie in einem Neubau oder in einer alten Produktionshalle untergebracht sind, lässt sich nicht mehr erkennen und die Motivation, zu was diese Fabrikräume genutzt wurden, nicht mehr nachvollziehen. Die Betreiber des „Spiegelzelts“ haben sogar den Versuch unternommen, thematisch ein völlig andersartiges Ambiente zu schaffen. Ihr Veranstaltungsraum für Musik- und Kleinkunstveranstaltungen wurde im Stil der Jahrhundertwende eingerichtet, womit deren elitärer Anspruch unterstrichen werden sollte. Beworben wird das „Spiegelzelt“ mit folgender kurzer Beschreibung (Abb. 189): „Gepflegte Unterhaltung durch ausgewählte Veranstaltungen in herrlichem Jugendstil-Ambiente zu erlesener Küche.“³⁶² Auf eine spezifische Atmosphäre der Fabrikbauten wird nicht hingewiesen. Vielmehr wurde das Jugendstilinterieur für das distinktierte Publikum einer gewissen Altersschicht eingerichtet und deckte damit ein weiteres Marktsegment innerhalb des *Kunstparks Ost* ab.

Durch die „bunte Mischung“ der Einrichtungen sollten möglichst viele Bevölkerungsschichten und Szenen angesprochen werden. Die Vielfalt der Einrichtungen sollte verschiedenen Geschmäckern und Stilrichtungen gerecht werden, die Einrichtungen richteten sich nach aktuellen Trends und Moden. In der Selbstdarstellung im Webauftritt warben die Initiatoren mit dieser Vielfalt und der Größe ihres Areals: „Das abwechslungsreiche und immens vielseitige Münchner Freizeitareal in der ehemaligen Pfanni-Fabrik faßt 60.000 qm. Hier im größten deutschen ‚Vergnügungsmekka‘ findet der Besucher Discotheken, Clubs, Bars, Restaurants, Kinos, Spielhallen, einen Kunst- und Antiquitätenflohmarkt und vieles mehr.“ Ein Münchner Stadtmagazin beschreibt diese Angebotsvielfalt des *Kunstparks Ost* folgenderma-

³⁶² Selbstdarstellung des *Spiegelzelts*, 2004, nicht paginiert

ßen: „Da ist z. B. das Ultraschall für alle, die noch nicht genug von Techno und Elektronik haben, oder das Babylon mit Dancefloor-Sound und NDW-Dauerbrennern. Das K 41 ist Anlaufstelle für alle ‚Mainstreamler‘. Mit Polka, Disco-House, Easy Listening und anderer Musik. Nach Motti ist das K 41 der ‚Allround-Party-Club‘ des KPO. Im Heizkraftwerk, kurz KW, trifft sich eher szenelastiges Publikum und läßt die Blicke von der Galerie schweifen. So auch die Milchbar: Hier baggern Szenenasen aller Alters- und Güteklassen. Wer es gediegener mag, wählt die Bongo Bar – ein sehenswertes Kleinod für Oldiefans. Auch für Anhänger bodenständiger Rockmusik ist gesorgt: In der Garage werden jeden Freitag die guten alten Scheiben ausgepackt und wird zu Klängen wie ‚TNT‘ von AC/DC hemmungslos gerockt. Vielleicht hat dieser winzige Einblick hinter die Pforten des Freizeitgiganten Kunstpark-Ost Lust auf ein persönliches ‚Tete-a-tete‘ gemacht.“³⁶³ Die mit vielen Anglizismen und Neologismen formulierte Werbung für den *Kunstpark Ost* versucht, sich der Sprache der Jugendlichen zu bedienen und die einzelnen Szenen mit wenigen Worten treffend zu beschreiben. Mit dieser Aufzählung wird klar, daß die Vielseitigkeit Programm und Selbstzweck des *Kunstparks Ost* war. Es sollte der Eindruck entstehen, daß in dem gastronomischen Angebot für jeden etwas dabei sei und sich hier alle Jugendszenen in einem fröhlichen Nebeneinander versammeln.

Diese Beschreibung wie auch die Konzeption des *Kunstparks Ost* machen deutlich, daß hier eine Vielfalt im Nebeneinander und nicht unbedingt im Miteinander angestrebt ist. Nur vermeintlich vereinigen sich hier die unterschiedlichen Jugendszenen an einem Ort, sie werden vielmehr klassifiziert und separiert. Eine übergeordnete Zielsetzung und Programmatik des *Kunstparks Ost* ist nicht zu erkennen und war auch von den Betreibern nicht beabsichtigt. Unter der Prämisse der Wirtschaftlichkeit finden sich hier auch nur Einrichtungen, die mehrheitsfähig sind und sich selbst tragen. Angebote für gesellschaftliche Randgruppen oder das Etablieren einer Plattform, wo ein Austausch der Szenen untereinander stattfinden kann, waren nicht vorgesehen. Eine Förderung ambitionierter Sozialprojekte mit öffentlichen Mitteln war auch aufgrund der zeitlich beschränkten Nutzung des Pfanni-Geländes wohl kaum realisierbar.

Die Vielfalt des Angebotes garantierte große Besucherzahlen und damit einen veritablen wirtschaftlichen Erfolg. In Spitzenzeiten besuchten täglich 25.000 bis 30.000 Nachtschwärmer das Gelände der ehemaligen Knödelfabrik. In der Selbstdarstellung betonten die Betreiber des *Kunstparks Ost*, mit monatlich über 300.000 Besuchern das größte Veranstaltungszentrum Deutschlands beziehungsweise Europas zu sein.³⁶⁴ Durch die Mischung aus Kulturveranstaltung, Gewerbe, Gastronomie und Unterhaltung arbeiteten auf dem Gelände täglich 700 Mitarbeiter – nach Angaben der Organisatoren waren das mehr Beschäftigte, als hier früher bei der Firma Pfanni angestellt waren. Die Superlative der Besucherzahlen und

³⁶³ URL: <http://www.munichtoday.de/munichtour/nightlife/kunstparkost/kunstparkost.htm>

die neu entstandenen Arbeitsplätze werden von den Betreibern wie von den Medien gerne aufgenommen, um den Erfolg des *Kunstparks Ost* zu unterstreichen. Der Erfolg wird hier jedoch quantitativ beschrieben und verweist damit auf die wirtschaftlichen Gewinne des Unternehmens und nicht auf die Durchsetzung einer qualitativen, ambitionierten Zielstellung.

Die Betreiber verzichteten bei der Namensgebung auf die Begriffe Kultur oder Soziokultur und blieben auch eine Definition, wie sie viele Kulturfabriken vornahmen, in ihrer Selbstdarstellung schuldig. Der Begriff Kunst schien offener und dehnbarer für das vielfältige Angebot und die unlimitierte Programmgestaltung. Vor dem Geschäftsmodell des *Kunstparks Ost* bekam „Kunst“ mehr den Charakter einer vermarktbaren, käuflichen Ware und von Gebrauchskunst, die einer Verkaufsstrategie dienlich ist, als einer ambitionierten inhaltlichen, vielleicht gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung. In diesem Kontext zählte alles zur Kunst, was bunt ist und irgendeine Gestaltungsabsicht erkennen ließ. Der zweite Namensteil „Park“ rekurriert auf große Vergnügungs- und Freizeitparks, die über ein umfangreiches, breites Unterhaltungs- und Erholungsangebot verfügen. Wie auch die Selbstdarstellungen mit Zahlen und Superlativen zeigen, war die Assoziation mit Massenveranstaltungen und Volksfesten durchaus erwünscht. Eine gedankliche Verbindung mit Landschaft herzustellen sollte offenbar die Weitläufigkeit und fast unüberschaubare Dimension des Areals suggerieren.

Die Größe des Geländes, die Masse an Einrichtungen und die Diversifikation des Angebotes wurden als Vorteile verstanden und auch als solche vermarktet. Die zahlreichen und unterschiedlichen Veranstaltungen wurden in einem eigenen, gleichnamigen Magazin angekündigt. Die *Kunstparks Ost*-Hefte dienten jedoch nicht der Vermittlung einer inhaltlichen Zielsetzung, sondern der Ankündigung und Besprechung von Konzerten, Partys und Events.

Der *Kunstparks Ost* war rund um die Uhr in Betrieb – eine Besonderheit in einer Stadt, in der gastronomische Einrichtungen sehr früh schließen. Auf den durchgehenden Betrieb reagierten auch die Münchner Verkehrsbetriebe und hatten Linien eingerichtet, die auch nachts dafür sorgten, daß alle Besucher wieder nach Hause kamen. Die Einrichtungen im *Kunstparks Ost* erhielten keine Subventionen der Stadt München, die Hallen wurden gewinnorientiert vermietet, der Kindergarten und Proberäume wurden zu Betriebskosten beziehungsweise zum Einstandspreis vermietet.

Nachdem der Mietvertrag mit dem früheren Fabrikanten Eckart ausgelaufen war, wurde der *Kunstparks Ost* am 31. Januar 2003 geschlossen. Die Betreiber Nöth und Wüst zogen mit dem *Kunstparks* an den nördlichen Stadtrand Münchens, auf ein Gelände in Fröttmaning gleich in der Nähe des neuen Fußballstadions des FC Bayern. Dort soll er im Jahr 2006 wieder eröffnet werden und unter dem Namen *Kunstparks Nord* firmieren. Einige Klubs und Einrichtungen blieben am Standort, der nun *Kultfabrik* heißt, oder zogen auf das benachbarte

³⁶⁴ URL: <http://www.kunstparks.de>

Gelände, wo die *Optimolwerke* betrieben werden. Auf diesem Areal befindet sich auch die *Kulturhalle Zenith*, eine der größten Veranstaltungshallen Münchens, die „mit einer Kapazität von 5.500 Personen Raum für unterschiedlichste Events bietet; von großen Firmenveranstaltungen über Konzerte bis hin zu Messen ist beinahe alles möglich“³⁶⁵.

Der *Kunstpark Ost* verfügte über keine inhaltliche Zielstellung und Programmatik. Auch die betonte Vielfalt und Verschiedenartigkeit gründete sich nicht auf einem demokratischen und aufklärerischen Kulturbegriff, sondern folgte Angebot und Nachfrage. Die Motivation, in ein verlassenes Industrieareal einzuziehen, war in diesem Falle rein pragmatischer Natur. Das Pfanni-Gelände war für die Agglomeration von Kreativ-Betrieben, Clubs, Cafés usw. genauso praktisch wie der leerstehende Flughafen. Die Initiatoren bedienten sich der Fabrik als eines mittlerweile akzeptierten Ambientes der Jugendkultur, ohne daß sie sich eines der früheren Konzepte von Kulturfabriken zu eigen gemacht hätten.

6.2 Konjunktur der Kulturpolitik und Erlebnisrationalität

Das „neue Interesse an der Kultur“³⁶⁶ in den achtziger Jahren hatte zu überproportionalem Wachstumsraten der Kulturhaushalte und einem Bedeutungszuwachs der Kulturpolitik im Rahmen der kommunalen und Landespolitik geführt. Die gesamten öffentlichen Ausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden stiegen zwischen 1985 und 1990 um 26,2 %. Im gleichen Zeitraum hatten die Kulturausgaben um 35,9 % zugenommen.³⁶⁷ Das war zwar nicht so viel wie zu Beginn der siebziger Jahre, als die Kulturausgaben noch dramatischer gestiegen waren, führte aber dennoch dazu, daß man zu Beginn der neunziger Jahre von einer „neuen Kulturpolitik“ sprach. Neu waren eben die freien kulturellen Initiativen, war der gesamte Bereich der Kulturpädagogik, der kulturellen Bildung, der Kinder- und Jugendkulturarbeit sowie der sozialen Kulturarbeit, hinzu kamen auch Stadt- und Straßenfeste und Kulturveranstaltungen unter freiem Himmel.

Die wachsende Bedeutung von Kultur im gesellschaftlichen Leben ging jedoch einher mit einem Nachlassen der kritischen Diskussion über Kultur. Wie im Kapitel 4.5 ausgeführt, nahm die inhaltliche Auseinandersetzung in fast allen künstlerischen Bereichen zugunsten einer sinnlichen, apperzeptiven Konsumption stetig ab. Utopien oder gesellschaftspolitische Ideale bestimmten die künstlerischen Diskurse nicht so stark wie formal-ästhetische Konzeptionen. Der Rückgang von Programmatiken und gesellschaftspolitischen Ambitionen erfuhr zu Beginn der neunziger Jahre mit dem Erlöschen des Ostblocks und seiner staatstragenden Ideologie weitere Bestätigung. Seit dem Fall der Mauer war es schwierig geworden, mit poli-

³⁶⁵ URL: <http://www.zenith-die-kulturhalle.de>

³⁶⁶ Siehe Wagner, Bernd, *Die „Neue Kulturpolitik“ und das „neue Interesse an der Kultur“*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 26. Jg. H. 61/62, 1992

tischen Themen vor allem linker Provenienz noch ernst genommen zu werden. Charakteristisch für die Kultur und Kulturpolitik der späten achtziger und neunziger Jahre war eine Pragmatik, die auf eine quantitative Erweiterung der Angebote und Besucher abzielte.

Besonders deutlich wurde dies durch die Zunahme von Freiluftveranstaltungen, mit der die Kommunen versuchten, ihre Kulturförderung nach außen deutlich sichtbar zu machen. Stadtfeste, die sich auf die Bewohner eines Viertels bezogen und von ihnen mitorganisiert wurden, gerieten in den Sog einer immer stärker auf Imagewerbung und Standortfaktoren bedachten Kulturpolitik.³⁶⁸ Die von einzelnen Kulturinitiativen und -ämtern initiierten Veranstaltungen auf Straßen, Plätzen und Parks entwickelten sich im Verlauf weniger Jahre zu großen, sommerlichen Spektakeln, Festspielen, Festivals oder „Kultursommer“-Veranstaltungen, von denen man sich zum einen eine wirtschaftliche Belebung während des „Sommerlochs“ und zum anderen einen Imagegewinn gegenüber anderen Städten versprach. Veranstaltungs-GmbHs, Verkehrsvereine und Gewerbezusammenschlüsse griffen die ursprünglich mit einem kreativ-künstlerischen Angebot etablierten Stadt- und Stadtteilstellen auf, um daraus Jahrmärkte mit Schaustellern und vor allem gastronomischem Angebot zu machen, die von künstlerischen Darbietungen allenfalls begleitet wurden. Das Spektakel, der Rummel waren vielerorts zum Selbstzweck geworden. Mit immer aufwendigeren und prächtigeren Kulturinszenierungen, stetig größer werdenden Mammutprogrammen und künstlerischen Superlativen sollten immer mehr Zuschauer gewonnen und damit auch größere Profite erzielt werden. Die Einbindung und Teilhabe weiterer Bevölkerungsschichten war jedoch nicht vom Wunsch einer Demokratisierung der Kultur motiviert, sondern hauptsächlich von kommerziellen Interessen und Vermarktungsstrategien. Diese „Ereignis-Kultur“ der achtziger und neunziger Jahre bestand aus einer Mischung von Elementen der traditionellen Repräsentationskultur, wie das „Schleswig-Holsteinische Musikfestival“ oder das „Kunstfest Weimar“, postmodernen Inszenierungen und einer bunten Vielfalt unterschiedlicher Kulturen und Lebensstile wie der „Karneval der Kulturen“ in Berlin.

Alte inhaltlich wertende Bestimmungen von Kultur und emanzipatorische Zielsetzungen einer „Kultur von allen für alle“ wurden durch neue, funktionalistische Beziehungen weitgehend abgelöst.³⁶⁹ Von den Kommunen und Landesregierungen wurde Kultur zunehmend als ein Standort-, Image- und Wirtschaftsfaktor mit Kompensations- und Sinnstiftungsfunktionen betrachtet, wodurch Kulturpolitik sich zunehmend mit Wirtschaftspolitik überschneidet und nicht mehr mit Gesellschaftspolitik. In welchem Maße die Gesellschaft durch die kulturpolitischen Konzepte in den siebziger Jahren zu ihrem Vorteil verändert wurde, ließ sich nur schwerlich

³⁶⁷ A. a. O., S. 11

³⁶⁸ Wagner, Bernd, *Die „Neue Kulturpolitik“ und das „neue Interesse an der Kultur“*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 26. Jg. H. 61/62, 1992, S. 14

³⁶⁹ Sievers, Norbert, u. Bernd Wagner, *Soziokultur und Kulturpolitik*; in: *Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte*, Stuttgart. Berlin, Köln 1992, S. 19

beschreiben, geschweige denn an konkreten Zahlen belegen. Die Fragen, was das Projekt eines freien Theaters oder die Aktion einer Bildhauergruppe damit zu tun hat, daß der „Gemeinsinn“ gefördert wird, daß Risiken des Individualisierungsprozesses aufgefangen werden oder daß ein bestimmtes Milieu in der Gemeinde ein Angebot zur Identifizierung und Inszenierung seines Lebensstils enthält, schienen kaum befriedigend zu beantworten, wohingegen den politischen Entscheidungsträgern das Prinzip der „Umwegrentabilität“ bei öffentlichen Kulturausgaben wesentlich mehr einleuchtete. Die Aussage, daß jede Mark, die von der öffentlichen Hand in Kultur investiert wird, durch Gewerbeeinnahmen beziehungsweise Gewerbesteuern als 1,50 Mark wieder in den Stadtsäckel zurückfließt, ließ Überlegungen zu anspruchsvollen Inhalten und ambitionierten Zielstellungen in den Hintergrund treten.

In den Feuilletons der späten achtziger Jahre wurde diese Entwicklung recht griffig formuliert: „Kultur ist die Wachstumsbranche schlechthin. Die Gemeinden investieren in sie, weil sie begriffen haben, daß ein Theaterfestival die effizienteste Form der Städtereklame sein kann, und daß die Investitionen nicht verloren sind, wenn man die nachkulturell getrunkenen Biere und beschlafenen Betten mit einrechnet. Die Mäzene investieren in sie, weil sie gemerkt haben, daß eine Ausstellung junger Künstler der Stadtparkasse mehr Ansehen einbringt als ein Foyer aus Marmor. Und der Bund investiert in sie, weil er weiß, daß auswärtige Politik ohne kulturelle Selbstdarstellung nicht funktioniert.“³⁷⁰ Die Erkenntnis, daß in manchen Fällen mit Kultur Gewinne erwirtschaftet werden konnten, wurde daraufhin auf alle Bereiche der Kultur zu übertragen versucht.

Der Soziologe Max Fuchs definiert diese Tendenz zur Kommerzialisierung der Kultur als das „Ökonomiemotiv“, das er an das Ende einer Abfolge von Motiven in der Kultur der Bundesrepublik stellt. Nach Fuchs waren diesem das „Hochkulturmotiv“, das Kultur als den Hort des Schönen, Wahren und Guten ansah, das „Demokratiemotiv“ der Forderung nach einer „Kultur für alle“ und das „Soziokulturmotiv“, das weniger an dem Kunstwerk interessiert ist, sondern den Alltag in den Blick nimmt und sich eher für Prozesse – auch die Prozesse der Entstehung von Kunst – interessierte, vorangegangen.³⁷¹ Das zur Zeit virulente Ökonomiemotiv zeige sich unterschiedlich, als Sensibilisierung für den Arbeitsmarkt Kulturarbeit, als Interesse an der volkswirtschaftlichen Bedeutung von Kultur, als Qualifizierung des Kulturmanagements und schließlich als betriebswirtschaftlich orientierte Reform der öffentlichen Verwaltung im Rahmen des „Neuen Steuerungsmodells“³⁷².

Da eine Rentabilität nur erreicht werden kann, wenn man möglichst viele Konsumenten mit seinem Angebot anspricht, muß selbiges auf einen kleinstmöglichen Nenner heruntergebrochen werden. Geschmackliche Differenzierung, Problematisierungen und inhaltlicher An-

³⁷⁰ Greiner, Ulrich, *Brot im Überfluß und Spiele satt. Kultur: die große Wachstumsbranche*, in: *Die Zeit*, 7. 8. 1987

³⁷¹ Fuchs, Max, *Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe*, Opladen, Wiesbaden 1998, S. 154 u. 233

spruch müssen bei einem wirtschaftlich orientierten kulturellen Angebot eingeebnet oder aufgehoben werden. Ob die kulturellen Großereignisse wie Kultur-Sommer oder Mammutausstellungen auf die Verflachung des Kunstsinns lediglich reagiert oder ihn maßgeblich gefördert haben, läßt sich kaum mehr auseinanderhalten.³⁷³ Um sich der Anteilnahme des Publikums zu versichern, wird auf die Einzigartigkeit und Größenordnung der Superlative verwiesen, die ein ebenso „einmaliges Erlebnis“ garantieren sollen. Veranstalter solcher kulturellen Großereignisse zielen auf den von Gerhard Schulze etablierten Begriff der „Erlebnissrationalität“ der Konsumenten ab. In seiner großen Untersuchung zur Kultursoziologie der Gegenwart geht Schulze davon aus, daß Wahrnehmung und Konsum von kulturellen Ereignissen oder Kunstwerken sich immer weniger an der objektiv meßbaren Qualität der Situation oder Gegenstände orientieren, sondern auf den inneren subjektiven Zustand, die emotionale Gestimmtheit des Betrachters abzielen. Der Stimulation und Sensation kommt eine zentrale Bedeutung zu. Erlebnissrationalität ist die Systematisierung der Erlebnisorientierung, ist der Versuch, durch Beeinflussung äußerer Bedingungen gewünschte subjektive Prozesse auszulösen.³⁷⁴ Charakteristika der danach benannten „Erlebnisgesellschaft“ sind ein aus der Perspektive des einzelnen unendlich großer Möglichkeitsraum und ein voll entwickelter Erlebnismarkt sowie die ständige Versorgung mit Erlebnisangeboten.³⁷⁵

Ende der achtziger Jahre kam auch der Begriff der „multikulturellen Gesellschaft“ auf, mit dem auf die zunehmende Zuwanderung reagiert wurde. Das Konzept einer multikulturellen Gesellschaft versuchte die Frage, ob und wie die Bundesrepublik Deutschland Einwanderer aufnehmen und integrieren sollte, zu beantworten. Eine multikulturelle Gesellschaft sollte sich dadurch auszeichnen, daß sie in den verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens Anregungen aus dem Selbstverständnis unterschiedlicher ethnischer Gruppen entgegennimmt und dabei eigene Selbstverständlichkeiten in Frage stellt, daß die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Weltentwürfen die Individuen aus den Borniertheiten ihrer konventionellen Identität herausreißt, ihnen dabei erste Einsichten in die Relativität ihrer Standpunkte ermöglicht und sie somit auf den Weg universalistischer Wertgesichtspunkte bringt.³⁷⁶ Auf allen Gebieten der Alltagskultur sollte deutlich werden, daß die Menschen ihr Leben auch anders führen können. In der multikulturellen Gesellschaft sollten sich durch soziale Praxis dem einzelnen Werte von Offenheit, Unvoreingenommenheit und Toleranz

³⁷² A. a. O., S. 233

³⁷³ Kuhlmann, Andreas, *Kultur und Krise. Zur Inflation der Erlebnisse*, in: *Mythos Metropole*, Frankfurt/Main 1995, S. 123

³⁷⁴ Schulze, Gerhard, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt, New York 1992, S. 40

³⁷⁵ A. a. O., S. 140

³⁷⁶ Brumlik, Micha, *Bunte Republik Deutschland? Aspekte einer multikulturellen Gesellschaft*, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, 35. Jg. H. 2, 1990, S. 104

vermitteln. Der Vergleich zwischen verschiedenen Lebensformen und das Ertragen von Ambivalenzen und Spannungen zwischen denselben sollte die Individuen zunehmend instand setzen, gegenüber allen vorgegebenen Formen eigenständige, autonome und universalistische Haltungen einzunehmen. In einer multikulturellen Gesellschaft sollten sich Abgrenzung und Identitätssicherung gegen einen spielerischen Bereich der Flexibilisierung von Lebensformen transformieren.

Diese von der politischen Linken lancierte Strategie, um auf die Probleme der Zuwanderung zu reagieren, wurde spätestens dadurch, daß der damalige Generalsekretär der CDU, Heiner Geißler, diese Formel übernahm, als eine lediglich idealistisch Sichtweise entlarvt. Die multikulturelle Gesellschaft war weniger die Lösung als lediglich die Beschreibung eines vorhandenen Problems. Die Tatsache, daß die Gesellschaft der Bundesrepublik kulturell vielfältig ist, sagte nichts darüber aus, wie die Konflikte, die das auch zur Folge hatte, zu bewältigen seien.³⁷⁷ Mit multikultureller Gesellschaft wurde das Idyll eines konstruktiven und friedlichen Neben- und Miteinanders der verschiedensten Nationalitäten und Ethnien beschrieben, das über die tatsächlichen Integrationsprobleme in der Bundesrepublik über viele Jahre hinwegtäuschte. Den anderen Bevölkerungsgruppen wurden nicht Aufgeschlossenheit und Toleranz entgegengebracht, sondern meistens Gleichgültigkeit und Desinteresse. Von einer tatsächlichen Auseinandersetzung und Selbstreflexion konnte kaum die Rede sein.

6.3 Paradigmenwechsel: „Kultur und Kommerz eine neue Einheit“

Wenn Kulturfabriken in den letzten Phasen noch Utopien, Heterotopien oder Nischen darstellen, so war deren Akzeptanz zu Beginn der neunziger Jahre derart gestiegen, daß man sie zum Hochkulturschema rechnen konnte. Berührungsängste und Vorbehalte gab es kaum noch, vielmehr war der Besuch von Kulturfabriken nicht nur normal, sondern auch für „höhere“ Bevölkerungsschichten schick geworden.

Die öffentliche Wertschätzung von historischen Industriebauten hatte zugenommen, darüber hinaus sah man in deren Umnutzung eine Strategie zur Neuentwicklung von Stadtvierteln, ganzen Städten oder Regionen, wie das Beispiel der Internationalen Bauausstellung Emscher Park gezeigt hat. Vor diesem Hintergrund gestaltete sich die Arbeit in den Disziplinen der Industriekultur, Industriearchäologie und Industriedenkmalpflege einfacher und effektiver. Höhepunkte dieser Entwicklung waren die provisorische Unterbringung des Plenarsaals des Deutschen Bundestages in einem ehemaligen Bonner Wasserwerk von 1986 bis 1989 (Abb. 190) sowie die Aufnahme in die Weltkulturerbe-Liste der UNESCO der Erzaufbereitungsanlage Rammelsberg in Goslar im Jahr 1992 (Abb. 191) und der Völklinger Hütte im

³⁷⁷ Schmidt, Thomas, *Multikulturelle Gesellschaft – großer Ringelpiez mit Anfassen*, in: *Die neue Gesellschaft*, 36. Jg. H. 6, 1989, S. 542

Jahr 1994 (Abb. 192). Alte Industriegebäude, deren Erhaltung und Umnutzung, waren allgemein en vogue geworden und nicht mehr die geschmäckerliche Leidenschaft von ein paar wenigen.

In Großstädten, wo bereits mehrere Kulturfabriken auf jahrelange, erfolgreiche Arbeit zurückschauen konnten, erhielt die kulturelle Umnutzung von Industriebauten durch kommunale oder Landeseinrichtung neue Dimensionen. Nicht mehr private Initiativen oder Vereine, sondern die Städte- und Landesregierungen selbst etablierten mit hohem finanziellem Aufwand Einrichtungen in früheren Industriebauten. Im folgenden seien die drei größten und wichtigsten Einrichtungen dieser Phase genannt:

In Oberhausen wurde 1994 der funktionslos gewordene Gasometer, „der größte Scheibengasbehälter Europas“, zum Veranstaltungsort *Gasometer Oberhausen* im CentrO umgewandelt. Das CentrO ist eine auf dem Gelände der früheren Gutehoffnungshütte entwickelte Einkaufsmeile, die an Vergnügungs- und Unterhaltungsparks des Disney-Konzerns erinnert.³⁷⁸ Der riesige Gasometer wurde als einziges Bauwerk des früheren Stahlwerks erhalten und zum Wahrzeichen des Einkaufszentrums erklärt. Mit seiner Höhe von 117,5 Metern und einem Durchmesser von 68 Metern mußten die hier stattfindenden Veranstaltungen auch in entsprechenden Größenordnungen geplant und durchgeführt werden. Der *Gasometer Oberhausen* eröffnete neue Dimensionen von Ausstellungen und Aufführungen. Zum einen war er viel zu groß, um nur seinem Umfeld in Oberhausen gewidmet zu sein, zum anderen mußte der spektakuläre Raum auch mit Veranstaltungen bespielt werden, die diesem in ihrer Wirkung nicht allzu weit hinterherstanden. In der Eröffnungsausstellung „Feuer & Flamme“ wurden daher Aspekte der Industriekultur nicht nur von Oberhausen, sondern des gesamten Ruhrgebiets präsentiert. In der Rotunde des Gasometers fungierte diese Ausstellung als Zentrum der Industriegeschichte des Reviers. Diese inhaltliche Entsprechung von Veranstaltungsraum und dessen Historie war gegenüber anderen Aktionen, wie der Fernsehausstellung „Der Traum vom Sehen“ oder der Jubiläumsausstellung des Deutschen Fußballbundes „Der Ball ist rund“, jedoch eher selten. Die Ausmaße des Raumes zwangen zu extrem aufwendigen und teuren Veranstaltungen, die in immer weiteren Superlativen gipfelten. „Alle Rekorde wurden 1999 mit der Installation ‚The Wall‘ von Christo & Jeanne-Claude gesprengt“³⁷⁹, schwärmen die Betreiber des Gasometers (Abb. 193). Auch hier wurden die Einzigartigkeit und singulären Dimensionen der Projekte zu den eigentlichen Vermarktungsargumenten. Getragen wurde der Gasometer auch von einer GmbH, die im Gegensatz zu gemeinnützigen Vereinen finanziellen Erfolg auch erstrebenswert macht.

³⁷⁸ Siehe Blume, Jörg, *Oberhausen und der Strukturwandel*, in: *Bauwelt*, 87. Jg. H. 45, 1996, S. 2556–2561

³⁷⁹ URL: <http://www.gasometer.de>

In Karlsruhe wurde auf Betreiben der Landesregierung in den Hallen der ehemaligen Industriewerke Karlsruhe Augsburg IWKA im Jahr 1997 das „Zentrum für Kultur und Medientechnologie“ ZKM eingerichtet (Abb. 194). Hierzu gehören das „Museum für neue Kunst“, das „Medienmuseum“, die „Mediathek“ und die Institute für „Bildmedien“, für „Musik und Akustik“, für „Grundlagenforschung“ und für „Medien und Wirtschaft“. Ursprünglich war für das ZKM ein Neubau nach den Entwürfen des Architekten Rem Koolhaas geplant. Aus Kostengründen entschied man sich jedoch für den Umbau der früheren Waffen- und Munitionsfabrik, wo ein paar Jahre zuvor der Verein „99,999999999 % leerer Raum“ beheimatet war. Das ZKM arbeitet eng mit der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe und anderen öffentlichen Institutionen zusammen und versteht sich als „Forum für die Begegnung von Wissenschaft und Kunst, Politik und Wirtschaft“³⁸⁰.

Als drittes sei die Essener Zeche Zollverein aufgeführt. Nachdem die Zeche 1986 stillgelegt worden war, gründeten 1989 die Stadt Essen und die Landesentwicklungsgesellschaft Nordrhein-Westfalen die „Bauhütte Zeche Zollverein Schacht XII“ mit dem Ziel, die denkmalwürdigen Gebäude zu sanieren und umzunutzen. Die Schachtanlage aus dem Jahre 1929, die von den Industriearchitekten Fritz Schupp und Martin Kremmer entworfen worden war, steht seit dem Jahr 2001 gleichfalls auf der Weltkulturerbe-Liste. Seit 1997 beherbergt die frühere Zechenanlage das Designzentrum NRW (Abb. 195) und seit 2001 das Kunstprojekt *Kokerei Zollverein. Zeitgenössische Kunst und Kritik*. Für die Umbaumaßnahmen für das Designzentrum NRW wurden 29 Millionen Mark bereitgestellt, die aus den Fördertöpfen der Europäischen Union und vom Land Nordrhein-Westfalen stammten, die Mittel die *Kokerei Zollverein* kamen aus der Stiftung Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur des Landes.³⁸¹

Auch wenn diese drei Einrichtungen im Vergleich zu den vorangegangenen Beispielen keine Kulturfabriken darstellen, so wird an ihnen doch deutlich, daß die Nutzung von ehemaligen Industriebauten sich auch in der Hochkultur etabliert hatte und diese auch unter ökonomischen Gesichtspunkten sinnvoll geworden war. Die Fabrik fungierte als Zeichen für ungewöhnliche Events und erlebnisreiche Ereignisse an einem außergewöhnlichen Ort. Allein das Ambiente versprach auch noch so normale kulturelle Veranstaltungen zu etwas Besonderem und Einzigartigem zu machen. Der Reiz bestand in dem krassen Kontrast zwischen der jeweiligen Darbietung und dem umgebenden Raum. Immer professioneller setzten die

³⁸⁰ URL: <http://www.zkm.de>

³⁸¹ Siehe Adam, Hubertus, *Neue Wege im Kesselhaus. Das Design Zentrum NRW etabliert sich in der Essener Zeche Zollverein*, in: *Bauwelt*, 88. Jg. H. 22, 1997, S. 1254–1259; Schindler, Susanne, *Kokerei Zollverein. Zeitgenössische Kunst und Kritik*, in: *Bauwelt*, 92. Jg. H. 34, 2001, S. 2; Babias, Marius, *Die Rückeroberung der Subjektivität. Kokerei Zollverein. Zeitgenössische Kunst und Kritik*, in: *Wie Architektur sozial denken kann*, Nürnberg 2004, S. 187–196

Kulturmanager auf kulturellen und ästhetischen Synkretismus.³⁸² Die Kontextverschiebung und Verfremdung sollte eine Spannung erzeugen, die neben konventionellem Kunstgenuß einen hohen und einzigartigen Unterhaltungswert gewährleistete. Die „Kulturinszenierungen“ folgten der Erlebnisrationalität und setzten auf oberflächliche Effekte und emotionale Zustände der Besucher. Christos Installation „The Wall“ konnte kaum anders rezipiert werden denn als „überwältigend“.

Der enorme Zulauf bei Veranstaltungen in früheren Fabrikbauten ließ finanzielle Gewinne erwarten, die größere Investitionen bei der Einrichtung von Kulturfabriken rechtfertigten. Wenn in den früheren Phasen noch viel ehrenamtliches Engagement und unvergütete Arbeit nötig waren, so konnten die von Kommunen gegründeten GmbHs und Trägervereine in den neunziger Jahren unter ganz anderen finanziellen Voraussetzungen Kulturfabriken planen. Die Kosten für den Umbau einer alten Fabrikhalle zu einem Kulturzentrum konnten nun mehrere Millionen Euro betragen, ohne daß daraus kommunalpolitische Interessenkonflikte entstanden. Die alten Gemäuer nicht nur nach Veranstaltungsstättenrichtlinien zu sichern, sondern darüber hinaus in gediegene und mit hochwertigen Materialien gestaltete Interieurs zu verwandeln, sollte den Ansprüchen auch jener Besucher gerecht werden, die bisher solche „Schandflecken“ oder „Drecklöcher“ gemieden hatten. Das, was diese Hallen in früheren Phasen so reizvoll gemacht hatte, nämlich die Gebrauchs- und Abnutzungsspuren, der „Staub früherer Tage“, der allgegenwärtige „Zahn der Zeit“ oder die „Ästhetik des Verfalls“, wird durch die Modernisierung und den Umbau derselben zunichte gemacht. Die glänzenden Fußböden, die kühle Wirkung farbigen Neonlights, schicke Designermöbel, die Installation von Hightechgeräten oder „bei den Türen und Geländern aufwendige Schmuckformen im Stil des Art déco“³⁸³ wie im Falle des EZ2 in Saarbrücken lassen die Wahl des Ortes jedoch eher als Widerspruch erscheinen denn als kongenialen Umgang mit dem Raum (Abb. 196 u.197).

In den genannten Fällen bedienten sich die Initiatoren der Fabrik nicht als Zeichen, sondern als einer Attraktion, auf deren Wirkung man sicher rechnen konnte. Da meist öffentliche Körperschaften die Anschubfinanzierung und Sanierungskosten übernahmen, mußte unter kameralistischen Aspekten gewährleistet sein, daß die Gebäude auf breite Zustimmung stießen und möglichst viele Besucher anzulocken vermochten. Persönliche Präferenzen und individueller Geschmack durften bei der Entwicklung solcher Projekte keine Rolle spielen, sondern einzig Konsens und Zustimmung. Kostspielige Experimente und anspruchsvolle Konzeptionen stellten Risiken dar, die sich die öffentliche Hand nicht leisten durfte. Das Ambiente von Fabrikhallen garantierte hohe Besucherzahlen, womit deren Zeichenfunktion nicht

³⁸² Gebhardt, Winfried, *Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen*, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Opladen 2000, S. 20

³⁸³ Werbeprospekt der Gesellschaft für Innovation und Unternehmensförderung mbH GIU, 2000, nicht paginiert

mehr relevant war. Entscheidend war, daß sie eine Wirkung ausübten – worin diese bestand, trat dabei in den Hintergrund.

Finanzielle Einschränkung durch Kürzung öffentlicher Gelder und der Zwang, wirtschaftlich zu arbeiten, brachte einen neuen Typ von Kulturarbeiter hervor: An die Stelle des kulturellen Animateurs trat der Kulturmanager, der weniger für eine inhaltliche Ausrichtung einer Institution zuständig war als vielmehr für deren wirtschaftlichen Erfolg. Viele Kulturfabriken der früheren Phasen mußten schnell erkennen, daß sie ihre Räume auslasten mußten, um den Gebäudeunterhalt, die Betriebs- und Personalkosten zu decken. Die hehren Ideale und teilweise betont antikapitalistischen Zielstellungen wurden immer häufiger von wirtschaftlich motivierten Zugeständnissen gefährdet. Sehr viele Kulturfabriken waren mehr als einmal von der Zahlungsunfähigkeit und damit von der Schließung bedroht. Ein eigenständiger Betrieb forderte eine Anpassung an die marktwirtschaftliche Realität jenseits öffentlicher Bezuschussung. Die von vielen Kulturfabrikern gebrauchte Formel von der „Kulturproduktion am laufenden Band“ kann zunächst als geistreiches Wortspiel mit der früheren Funktion der Gebäude verstanden werden, es zeigt jedoch die bittere Einsicht, ökonomischen Zwängen und einem gewissen Rentabilitätsdenken unterworfen zu sein, die fast genauso fordistisch scheinen wie die Betriebsorganisation des vormaligen Industrieunternehmens. Kommerzielle Veranstaltungen und Dienstleistungen anzubieten oder seine Räumlichkeit zu vermieten, waren probate Strategien geworden, um eigene kulturelle Projekte mit höherem Anspruch finanzieren zu können.

Vermietung und Dienstleistung waren für viele Neugründungen aber auch Selbstzweck geworden. Etliche Kulturfabriken stellten gar keine Auswahlkriterien und -bedingungen mehr auf, sondern waren von Kommunen lediglich zu dem Zweck eingerichtet worden, um eine Infrastruktur für wie auch immer geartete gemeinschaftliche Veranstaltungen bereitzustellen. Das *EZ2 Saarbrücken*, der *Alte Schlachthof* in Dresden, die erwähnte *Kulturhalle Zenith* oder die *Pasinger Fabrik* in München, die *Melsunger Kulturfabrik* oder die *Rohrmeisteri* in Schwerte wurden von den jeweiligen Städten als reine Veranstaltungszentren aus der Taufe gehoben. Die meisten dieser sogenannten Kulturfabriken firmierten als GmbHs und haben dementsprechend eine primär wirtschaftliche Zielsetzung. Bezeichnend war, daß beim Webauftritt dieser Institutionen zumeist eine Selbstdarstellung und ein eigenes Profil fehlen. Von sozio- oder jugendkulturellen Zielsetzungen war dort nichts mehr zu lesen, denn diese Institutionen möchten mit ihrem Marketing möglichst viele Besucher beziehungsweise Kunden gewinnen. Die Offenheit gegenüber allen Bevölkerungsgruppen, Vereinen und Firmen gründete sich, wie beim Fallbeispiel *Kunstpark Ost*, nicht auf eine Demokratisierung der Kultur, sondern lediglich auf wirtschaftliche Überlegungen. Zwar warben diese Kulturfabriken mit dem Etikett des Multikulturellen für sich, dies konnte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß es nicht um die Verwirklichung einer multikulturellen Gesellschaft ging, innerhalb

derer verschiedene Kulturen und Lebensformen in einen fruchtbaren Austausch treten können, sondern daß damit Beliebigkeit und Wahllosigkeit kaschiert wurden. Die „bunte Mischung“ stellte dabei kein angestrebtes Ideal dar, sondern ein Opportunitätsprinzip, das dem wirtschaftlichen Kalkül untergeordnet war.

Mit ihren Piktogrammen versuchten diese städtischen Kulturfabriken dennoch den Eindruck von „Multikulti“ oder einer „bunten Mischung“ zu erwecken:

Mit ihren Logos signalisierten beispielsweise die *Pasinger Fabrik* und die *Optimolwerke* in München, daß die Vielseitigkeit bei ihnen Programm ist. Dies wurde vermittelt durch die unruhige und lebendig wirkende Gestaltung eines Hauses, aus dem viele verschiedene Symbole hervorquellen (Abb. 198), oder durch bunte³⁸⁴ Farbkreise, die wohl an Konfettis und die zugehörige Fröhlichkeit erinnern sollen (Abb. 199). Vor dem Hintergrund, damit möglichst viele Interessenten zu gewinnen, lassen sich diese Darstellungen als Allegorien von Mannigfaltigkeit, Farben- und Formenreichtum verstehen. Mit ihnen wurde so viel verdeutlicht wie „Die Mischung macht’s“ oder „Für jeden was dabei“.

Der *Kulturbahnhof Schweinfurt* stellte die Vielfalt und Unterschiedlichkeit durch verschiedene Schrifttypen in seinem Schriftzug dar. Jeder Buchstabe scheint aus einer anderen Textquelle ausgeschnitten und auf ein Blatt geklebt worden zu sein, womit wohl angedeutet werden soll, daß sich verschiedene Menschen und Gruppen unter einem Dach vereinen (Abb. 200). Daß die Wirkung des Schriftzuges schief und schräg ist, mag dabei genauso beabsichtigt sein, wie bei den wirren und geschwungenen Symbolen beim Logo der *Pasinger Fabrik*. Damit soll zum Ausdruck kommen, daß man unkonventionell und „verrückt“ ist, wobei letzterem im Rahmen der Inszenierung der Lebensstile eine positive Bedeutung zukommt. Verrückt oder durchgeknallt zu sein, eine Macke zu haben oder einen Schuß, zeichnet jemanden mittlerweile als außergewöhnlich und interessant aus, so wie sich auch die Bedeutung der Worte „toll“ oder „irre“ in den letzten Jahrhunderten von einer pathologischen Bezeichnung zu einer Beschreibung von etwas Außerordentlichem und Aufsehererregendem gewandelt hat. Verrücktes in seinem Haus zuzulassen und willkommen zu heißen, sollte offensichtlich Toleranz und Offenheit bescheinigen.

Buntheit und Sorglosigkeit scheinen den Besucher auch bei der *Rohrmeisterei Schwerte* zu erwarten. Ein Schmetterling in grellen Farben soll wohl die Schönheit und Leichtigkeit des Zusammenseins unterschiedlicher Menschen und Gruppen symbolisieren (Abb. 201).

In der Praxis stellte sich diese eigentlich positive Symbolik der Vielfalt als ein isoliertes Nebeneinander dar. Wenn früher möglichst viele Bevölkerungskreise angesprochen und insbesondere Randgruppen integriert werden sollten, so reagierten die Kulturfabriken der neunzi-

³⁸⁴ „Bunt“ wurde zu einem Synonym für Multikulturalität (Brumlik, Micha, *Bunte Bundesrepublik Deutschland? Aspekte einer multikulturellen Gesellschaft*, in: *Blätter für deutsche und internationale Politik*, H. 2, 1990).

ger Jahre lediglich auf die Nachfrage von etablierten Gruppen. Das räumliche Angebot zielte auf zahlungsfähige Kunden wie Firmen und Vereine, womit die Gruppen ausgeschlossen werden, die nicht organisiert sind oder über keine Mittel verfügen. Kommunikation zwischen den unterschiedlichen Gruppen und Besuchern war durch „geschlossene Gesellschaften“, Firmenveranstaltungen oder Vereinsfeiern kaum noch möglich. Die Kulturfabriken richteten sich nach den Wünschen ihrer Kunden, und die Selbstdarstellung diente nun dazu, zu zeigen, daß man allen Anforderungen und Ansprüchen genügen kann. Wie Hotelbetriebe warben die Kulturfabriken mit der Flexibilität ihrer Räume und technischen Ausstattung, mit denen allen Bedürfnissen entsprochen werden kann. In den Webauftritten nahmen daher Grundrisse, auf denen die räumlichen Möglichkeiten, die technische Infrastruktur und gastronomische Einrichtungen abgebildet waren, einen großen Platz ein (Abb. 202 u. 203). Mit ihnen wurde demonstriert, daß „alles möglich ist“ und der Kunde ganz nach Belieben disponieren kann. Auf den Plänen waren zum Teil auch verschiedene Bestuhlungs- und Einrichtungsmöglichkeiten eingetragen, die offenbarten, daß diese Kulturfabriken nur noch Dienstleistungsfunktionen wahrnahmen. Begriffe wie „Galabestuhlung“, „Lobby“ oder „Lounge“ zeigten an, wie elitär der Kundenkreis mittlerweile geworden war. Festliche Diners, Modenschauen, Produktpräsentationen und Firmenabende konnten in einem perfekt inszenierten Ambiente mit einer perfekten Lichtregie, feiner Tischkultur, gehobenem gastronomischem Angebot und Service sowie begleitendem Showprogramm durchgeführt werden kann (Abb. 204–206).

Dadurch konnte der Raum als vormaliger Ort der Arbeit kaum noch erkannt werden, sondern präsentierte sich dem Besucher als Festsaal, als ein Salon, in dem würdevolle gesellschaftliche Ereignisse stattfinden konnten. Statt alltäglicher Monotonie verhielt sich der vormalige Industrieraum nun festliche Höhepunkte und besondere Feierlichkeiten. Durch Bereinigung, Sanierung und Neuausstattung dieser Räume wurden Profanes, Gewöhnliches, Schmutziges und alle Spuren täglicher Arbeit eliminiert. Indem man durch schicken und gediegenen Innenausbau höchsten Ansprüchen zu genügen suchte, wurde die Atmosphäre des früheren Produktionsraumes in sein Gegenteil verkehrt. Er bot nun einen annehmlichen Rahmen für leiblichen Genuß und niveauvolles Vergnügen. Wenn die Betreiber für ihre Veranstaltungsräume damit warben, „allen“ Bedürfnissen und „jedem“ Kunden gerecht zu werden, so zielte dies vielmehr auf „höhere“ Bevölkerungskreise ab als auf niedrigere Schichten und Randgruppen, wie das noch bei allen anderen Konzeptionen von Kulturfabriken der Fall war. Die noble Gestaltung der Räume, die gebäudetechnische Ausstattung und die gastronomische Infrastruktur sollten exklusive Konsumtion kulinarischer Genüsse und anspruchsvoller Unterhaltungsdarbietungen ermöglichen. Der Charakter des Raumes wandelte sich von profaner Arbeitssphäre zum Rahmen exklusiver Distinktion.

Diese Fixierung auf die Wünsche der Kunden macht die Definition eines eigenen Profils sehr schwer beziehungsweise fast unmöglich. Bezeichnend ist, daß Einrichtungen wie die

Kulturfabrik Melsungen oder die *Pasinger Fabrik* in ihren Webauftritten keine Programmarchive oder Chroniken aufführen. Dadurch, daß die Programmgestaltung keiner ausgearbeiteten Linie folgt, kommt ihr auch kein Informationsgehalt zu. Die vergangenen Veranstaltungen scheinen den Betreibern gleichgültig und ihre Dokumentation daher überflüssig.

Der kommerzielle und der Publikumserfolg der Kulturfabriken in den größeren Städten verleiteten viele kleine Kommunen dazu, auch bei sich ein Kulturzentrum in einem auch noch so kleinen Industriebau einzurichten. Für diese kleineren Städte lösten sich damit gleich mehrere Probleme auf einmal: Sie konnten die kulturelle Unterversorgung kompensieren und mit der Umnutzung die Beseitigung von Industriebrachen und einen kostspieligen Neubau vermeiden. In der Nachahmung eines großstädtischen Phänomens dachten sich kleine Kommunen mit der Einrichtung einer Kulturfabrik von ihrer Provinzialität zu erlösen. Als universelle Veranstaltungsstätte einer Kleinstadt waren sie nun gleichermaßen adäquat wie eine Vereinssporthalle oder der Festsaal einer Gaststätte. Parallel zu den vielen Neugründungen in den neuen Bundesländern stieg die Zahl der neu etablierten Kulturzentren auch im Westen Deutschlands nochmals an. Aufgrund der weniger ausgeprägten industriellen Entwicklung der Kleinstädte wurden überwiegend Bauten der Versorgung, wie Elektrizitäts- und Umspannwerke, Gasometer und Bahnhöfe umgenutzt. Diese kleinen Kulturfabriken haben noch am ehesten einen soziokulturellen Anspruch formuliert und ein vielfältiges kulturelles Programm angeboten. Hierzu gehören beispielsweise die *Kulturfabrik Mittelherwigsdorf*, der *Kulturbahnhof Jülich* oder die *Schweinehalle* in Hanau.

In dieser letzten Phase der Kulturfabriken kann kaum ein gemeinschaftlicher Kulturbegriff eingegrenzt werden. Wie bei so vielen Spätphasen läßt sich eine inhaltlich präzise Positionierung nicht mehr vornehmen, da die meiste Aktivität aus einfallsloser Nachahmung und bloßer Imitation besteht. Die Offenheit und Toleranz gegenüber anderen ethnischen Kulturen und Lebensweisen führten nicht zu einer tatsächlichen Auseinandersetzung und einem kulturellen Diskurs, sondern erstarrten zu reiner Attitüde und leeren Floskeln. Kulturfabriken waren zu einem Massenphänomen geworden. Aufgrund ökonomischen Erfolgsdrucks konnten sich einzelne Einrichtungen nicht mehr auf Minderheiten konzentrieren oder kostspielige Experimente wagen. Die Notwendigkeit, möglichst viele Besucher für sich zu interessieren, verdrängte die Fokussierung auf gesellschaftliche Randgruppen und Minoritäten. Durch Beliebigkeit und Wahllosigkeit ließen sich manche Widersprüche vielleicht vereinen und effektiv inszenieren, wie bei einem Galadiner in einer früheren Turbinenhalle, aber keine inhaltliche Ausrichtung definieren.

Bei dieser vorläufig letzten Entwicklung kann man bei der Fabrik als Zeichen von einem Symbolverfall sprechen. Die Betreiber und Initiatoren wollen mit der Wahl ihres Domizils nicht mehr auf eine Bedeutung außerhalb der baulichen Hülle verweisen. Die Umnutzung

eines Fabrikgebäudes ist kein symbolischer Akt mehr, der Rückschlüsse auf die thematische Ausrichtung einer Kulturfabrik zuläßt, sondern kühl berechnete Pragmatik, die auch auf andere Gebäudetypen übertragbar wäre. Mit ihren Veranstaltungen und Aufführungen stellen die meist öffentlichen Trägerschaften keine Bezüge zur Spezifikation des Raumes, Gebäudes oder Ortes mehr her.

6.4 „Worker Style“ und „Loft Living“ – ein Exkurs

Daß Kulturfabriken und die zugehörige Ästhetik der Arbeitswelt ein Massenphänomen geworden sind, zeigt sich auch im Bereich der Konsumgüterindustrie. Die Ästhetisierung und Heroisierung der Arbeit beziehungsweise des Arbeiters traten seit der industriellen Revolution in unterschiedlichen Zusammenhängen mehrfach auf. Man denke an die Belegschaftsphotographien aus der Gründerzeit, die Bronzefiguren von Stahlgießern um die Jahrhundertwende, die Arbeitspropaganda des 3. Reiches mit Schlagworten wie „Helden der Arbeit“ oder die ideologische Inszenierung des Arbeiters in der Kunst des „sozialistischen Realismus“ in der DDR der fünfziger Jahre usw.

Die Ästhetisierung des Arbeiters in den neunziger Jahren war jedoch nicht ideologisch motiviert, sondern ein Modetrend, der bewußt auf das Understatement eines proletarischen Erscheinungsbildes abzielte. Ein „Underdog“ galt gerade in jenen Schichten als schick, die am weitesten davon entfernt waren. Bereits zu Beginn der achtziger Jahre gab es in der Modewelt die Figur des Monteurs, der mit abgenutzten Latzhosen, schweren Schuhen und einer Schweißerbrille vorgab, soeben aus der Autowerkstatt gekommen zu sein. Ausbleichungen, Öl- und Farbflecken auf der Kleidung wurden als eine Art Patina nicht nur zugelassen, sondern auch künstlich hinzugefügt. Der Monteur sollte signalisieren, daß man aus einfachen Verhältnissen kommt, aus denen zu kommen man sich nicht nur nicht schämte, sondern dies auch noch exponierte. In der Bundesrepublik griff die TV-Musiksendung „Formel 1“ diesen Trend auf und verhalf ihm zu weiter Verbreitung.

Die Figur des Monteurs kehrte in gering abgewandelter Form als „Worker“ einige Jahre später in die Modewelt zurück. Den Worker kleideten derbe Arbeitshosen oder Jeans, meist beschlagene Sicherheitsschuhe und schwere Jacken, die mit ihrem Schulterbesatz an die Jacken der Hafenarbeiter oder Stahlgießer erinnerten. Aus den Gesäßtaschen der Hosen ragten demonstrativ Arbeitshandschuhe heraus, die gleichfalls zeigen sollten, daß ihr Träger gerade von der Arbeit kommt. Einfache T-Shirts und ärmellose Unterhemden sollten so aussehen, als seien sie den Erfordernissen der körperlichen Beweglichkeit geschuldet (Abb. 207). Auch hier wurden die Kleidungsstücke einem künstlichen Alterungsprozeß unterzogen, um ihre permanente Beanspruchung vorzutäuschen. Löchern, Fransen und Flecken kamen nun der Stellenwert von Stilmitteln zu. Die Bekleidungsindustrie sprach vom „Worker Style“,

in dem die Hosen und Jacken nun geschnitten wurden. Die Hosen sollten dabei möglichst alt und beansprucht aussehen, so daß Verfärbungen, Risse und Ausbeulungen schon mitfabriziert wurden. Die Kleidung sollte den Anschein jahrzehntelanger schwerer Arbeit haben und damit ihren Träger als zupackenden Macher aus einfachen Verhältnissen ausweisen.

Entsprechend dem Stil der Hosen und Jacken wurden auch die Ladengeschäfte der Jeanshersteller als Fabrikhallen gestaltet. Anfangs wurden hierfür Versatzstücke wie Emailampen, Werksuhren, Stahltüren und Hebelarmaturen meist von denjenigen gekauft, die diese im Sinne der Bricolage für die Einrichtung ihrer Wohnung in verlassenen Hallen abmontiert hatten. Diese Versatzstücke wurden in den Läden als Originalobjekte förmlich inszeniert und in Kontrast zur sachlichen Gestaltung der Wände und Regale gesetzt. Diese Vorgehensweise wurde jedoch bald abgelöst von der Installation eines vollständigen Fabrikinterieurs. Die Jeansläden wurden zu künstlichen Kulissen, die die Illusion eines authentischen Raumes hervorrufen sollten. Die rostigen Stahlträger wurden aus Kunststoff nachgestellt, bei Wellblechbahnen wurde mit brauner Sprühfarbe künstlich Flugrost imitiert und das schartige Ziegelmauerwerk mit entsprechenden Fototapeten vorgetäuscht. Ähnlich wie Pizzerien mit Fischernetzen, rustikalem Kratzputz und groben Holzbalken gerne die Atmosphäre eines einfachen italienischen Gasthofs vorstellten, sollte mit den fabrikartigen Jeansläden nun das stimmige Ambiente geschaffen werden, aus der diese Arbeitskleidung stammte (Abb. 208). Ob sich diese Geschäfte nun in Einkaufszentren oder in der Ladenpassagen befanden, störte die Illusion offenbar genausowenig wie die Tatsache, daß diese legere Arbeitskleidung amerikanischen Ursprungs und in deutschen Fabriken allein aus Arbeitsschutzgründen so nie zu sehen war.

In den späten achtziger Jahren etablierte sich auch das „Loft Living“, das Bewohnen von Fabriketagen, das im folgenden Jahrzehnt immer beliebter wurde und weite Verbreitung fand. Diese Wohnform hatte gleichfalls ihre Vorbilder in den Vereinigten Staaten. In den leerstehenden Mietfabriken New Yorks hatten sich bereits in den fünfziger Jahren Künstler ihre Wohnateliers eingerichtet, die zu beliebten Treffpunkten der entsprechenden Bohème avancierten – eine der bekanntesten dieser Art war die „Factory“ von Andy Warhol. Diese Etagenfabriken waren in bestimmten Stadtteilen günstig zu mieten, da sich die Produktion und der Handel innerhalb der Stadt verlagert hatten. Sie boten im Vergleich zu den sonst so teuer vermieteten Appartements sehr viel Platz und vor allem Gestaltungsspielraum für die Bewohner. Die freien Grundrisse waren sehr flexibel, und es entstanden neue Grundrißlösungen für die einzelnen Wohnprozesse, die von den gewöhnlichen abwichen. Die heruntergekommenen Viertel wie SoHo oder Tribeca gewannen durch die Aktivitäten der Künstler an Attraktivität, so daß Galerien, Geschäfte und Besserverdienende nachzogen.³⁸⁵ Die Lofts wurden zu Gestaltungsobjekten für Designer und Innenarchitekten, die Gebäude aufwendig

saniert, die Viertel verschönert und zum Teil touristisch vermarktet. Dieser Prozeß wird seitdem als „Gentrification“ bezeichnet, abgeleitet von der „Gentry“, dem niederen Adel in England.³⁸⁶

In deutschen Städten gab es seit Ende der sechziger Jahre auch vereinzelte Beispiele von Wohnprojekten in Fabriken, wie die bereits erwähnte Kommune 1, die vorübergehend eine Fabriketage bezogen hatte. In Lofts wohnten Künstler oder Lebenskünstler, die den ursprünglich als Atelier angemieteten Raum ganz zu ihrem Lebensmittelpunkt ausbauten. In den achtziger und neunziger Jahren machte dieses Wohnmodell auch bei Nichtkünstlern Schule (Abb. 209). Der Luxus einer großen Wohnung ließ sich nirgends so kostengünstig realisieren wie in einer Fabriketage und wurde auch für die Vertreter nichtkreativer Berufsgruppen zunehmend attraktiv. Vor allem in Berlin und Hamburg, wo von der Gründerzeit bis in die zwanziger Jahre hinein die meisten Mietfabriken in Hinterhöfen und in Hafengebieten gebaut worden waren, konnte sich diese Wohnform durchsetzen.³⁸⁷ Vormalis vernachlässigte Viertel erlebten eine Renaissance, und die Lofts wurden Objekte für Immobilienspekulanten und Projektentwickler. Die stadträumlichen Qualitäten dieser früheren Industriequartiere mit den Grundstücken an Flüssen und Kanälen und der dichten Bebauung schienen Antworten auf die Frage nach einer zeitgenössischen Urbanität zu sein. Mit vielen Beispielen von bewohnten Fabriken konnten seit Ende der neunziger Jahre ganze Ausstellungen und Architekturbände bestritten werden.³⁸⁸

Das Wort „Loft“ wurde bei Immobilienentwicklern zu einer Formel für gehobene Wohnansprüche, mit der sich hohe Räume und freie Grundrisse von über 100 Quadratmetern verbanden. Immobilienfirmen kauften verlassene Areale auf, die attraktiv erschienen, und entwickelten diese zu Wohnparks für eine elitäre Kundschaft. Mit Schlagworten wie „Wohnen an der alten Mälzerei“ oder „Wohnen im Hafen“ werden auch Neubauten beworben, die bis auf die Aussicht nichts mehr mit den ehemaligen Industriebauten gemein haben. Lofts müssen auch nicht mehr in alten Fabriken eingerichtet werden, sondern können als Raummodell auch in Neubauten Anwendung finden, wie beispielsweise beim „Estradenhaus“ in der Cho-

³⁸⁵ Dressen, Anne, *Re-visiting New York's Alternative Space Movement*, in: *Wie Architektur sozial denken kann*, Nürnberg 2004, S. 63 ff.

³⁸⁶ Das Thema Gentrification bei früheren Industriequartieren spielt in den deutschen Städten eine vergleichbar geringe Rolle, so daß in der vorliegenden Arbeit nicht weiter analysiert wurde, inwiefern Kulturfabriken eine Aufwertung des Umfeldes bewirkt oder beschleunigt haben. Nach den Kenntnissen des Autors waren städtische Veränderungen durch Kulturfabriken derart marginal, daß sie vernachlässigbar erschienen. Eine aufwendige Analyse von Mietspiegeln, Sozial- und Infrastrukturen von Vierteln um eine Kulturfabrik im Abgleich mit der entsprechenden Entwicklung der gesamten Stadt stellte sich für die vorliegende Arbeit als wenig sinnvoll dar.

³⁸⁷ Siehe *Fabriketagen. Leben in alten Industriebauten*, Hamburg 1997

³⁸⁸ *Neues Leben in alten Gebäuden*, Hrsg. Hans Wielen, Münster 2000; Drexel, Thomas, *Lofts. Wohnen und Arbeiten in umgebauten Fabriketagen*, München 2002; *XXLiving*, Berlin 2003; De Dijn, Rosine, *Lofts in Berlin*, Leuven 2004

riner Straße in Berlin. Es ist vorstellbar, daß die Bezeichnung Loft, nicht mehr an den Industriebau gebunden ist und sich als Typus in der Entwurfspraxis der Architekten verselbständigt.

6.5 Motoren kommerzieller Grundstücks- und Stadtentwicklung

In früheren Industriestädten und Regionen haben die Konversion und Nachnutzung von Industriebrachen Größenordnungen erreicht, die Planungsstrategien neuer Dimension und wesentlich höhere Investitionssummen erfordern. Die Internationale Bauausstellung Emscher Park von 1989 hat deutlich gemacht, daß die Reparatur von städtebaulichen Folgen des Strukturwandels die gemeinsame Anstrengung von Bund, Land und Kommunen erforderte. Stadtreparatur und Stadtumbau waren Schlagworte, unter denen planerisch auf Abwanderungstendenzen und das Verschwinden ganzer Industriezweige reagiert wurde. Nicht nur die Städte, sondern der gesamte suburbane Raum erforderte flächenwirksame Modernisierungsstrategien. Entsprechend der Dimensionen der frei gewordenen industriellen Produktionsanlagen setzten die Planer auf die „Zeichenhaftigkeit“ der ehemaligen Industriebauten, mit der dieser Stadtumbau vermarktet werden sollte.

As ein Beispiel hierfür sei nochmals die Neuentwicklung des Areals der Gutehoffnungshütte in Oberhausen im Jahr 1996 erwähnt: Auf dem ehemaligen Zechengelände wurde von einem britischen Investor unter dem Namen „Neue Mitte“ ein Einkaufspark förmlich aus dem Boden gestampft. Mit einer Gesamtinvestitionssumme von 2 Milliarden Euro wurde hier ein Einkaufs- und Vergnügungszentrum errichtet, das mit einer Fläche von mehreren Hektar hierfür neue Maßstäbe in Deutschland setzte (Abb. 210). Diese gigantische städtebauliche Maßnahme stand jedoch im krassen Gegensatz zur sensiblen und umsichtigen Sanierungs- und Transformationsprozeß der IBA Emscher Park und wurde von Fachleuten nicht gerade positiv bewertet: „Im Süden und Osten umgürtet von einem Wall aus Parkdecks, bildet die eigentliche ‚Geldmaschine‘ in Gestalt einer zweigeschossigen Einkaufspassage die Mitte des Ganzen. Von der gigantischen, historisierenden Rotunde aus der ‚Coca-Cola-Oase‘ mit jeder Menge Schnellrestaurants, erstreckt sich diese in mehrere Abschnitte unterteilte Passage bis zur zentralen Haltestelle ‚Neue Mitte‘ und der grobschlächtigen Baumasse der sogenannten Arena, einer angeblich bereits gut vermarkteten Mehrzweckhalle. Der Passage nach Nordwesten wurden – allein dem Motto ‚Main street is almost all right‘ gehorchend – eine lange Kette von Ketten-Restaurants vorgelagert. Ihre ‚multikulturelle‘ Kulissenwand ist auf einen parallel verlaufenden Kanal ausgerichtet und wird von einer baumbestandenen Promenadenhälfte begrenzt (...) Vis-à-vis dem Kanal füllen schließlich der ‚CentrO-Park‘ als kindgerechte Parodie auf den englischen Landschaftsgarten und (...) der neue Tennisclub Ober-

hausen die Restfläche zum Rhein-Herne-Kanal und zur A 42 aus.“³⁸⁹ Dem erwähnten Gasometer im Nordwesten kommt dabei die Funktion zu, „für das beschriebene Kommerzgefüge zu werben“³⁹⁰. Als Landmarke und Wahrzeichen zeigte er die Lage des Einkaufszentrums weithin sichtbar an. Die hier stattfindenden Ausstellungen lockten mehrere hunderttausend Besucher an, die selbstverständlich auch das Einkaufszentrum nutzten, womit eine wirtschaftliche Symbiose zwischen dem Kulturbetrieb des Gasometers und der Konsumwelt der „Neuen Mitte“ entstand. Die Einkaufsmeile profitierte wirtschaftlich von der Attraktivität des Gasometer-Ausstellungsbetriebes. Deren Dimension korrespondierte mit den im Guinness-Buch der Rekorde verzeichneten Ausmaßen des ehemaligen Gas-Versorgungsbaus.

Ganz ähnlich wirkten das Colloseum-Theater am Eingang der „Kruppstadt“ in Essen-West (Abb. 211), das Depot in der Dortmunder Nordstadt und die Jahrhunderthalle in Bochum, die Hauptproduktions- und Spielstätte des Kulturfestivals „RuhrTriennale“ (Abb. 212). Sie wurden von den Kommunen eingerichtet, um dem jeweiligen „Stadtteil mit besonderem Erneuerungsbedarf“³⁹¹ neue Entwicklungsimpulse zu geben. Analog zu den Berechnungen von großen Projektentwicklungsgesellschaften wie ECE oder Vivico wird darauf geachtet, daß bei den Groß- und Einzelhandelsbetrieben ein stimmiger „Branchenmix“ zustande kommt. Die Kultur ist in diesen Einrichtungen nur noch ein kleiner Bestandteil neben Kleinunternehmen wie Graphik- und Designbüros, Film- und Fotostudios, Kreativagenturen und verwandten Dienstleistungsunternehmen sowie Gastronomie und Vergnügungseinrichtungen. Sie ist das Aushängeschild, mit dem um künftige Nutzer der jeweiligen Fabrikbauten geworben wird. Um als Büro- oder Gewerberaum attraktiv zu sein, muß auch Kultur als Standortvorteil, gleichsam als Dreingabe, angeboten werden.

In etwas kleinerem Maßstab hat der Entwickler der ehemaligen Webmaschinenfabrik Schönherr in Chemnitz die Schönherr Kulturfabrik etabliert, um eine wirtschaftlich erfolgreiche Nutzungsmischung für die Werksgebäude zu erhalten. Aus der ökonomischen Hilfestellung wird in der Selbstdarstellung der Schönherr Kulturfabrik auch kein Hehl gemacht: „Eine in Auftrag gegebene Studie ergab, daß die zukünftige Nutzung im wesentlichen geprägt werden sollte durch: Gewerbe, Sport und Gesundheit, Kunst und Kultur, themenspezifische Dienstleistungen, Gastronomie und abgestimmten Einzelhandel. (...) In der Schönherr Kulturfabrik finden nicht nur moderne Firmen ein neues Domizil, hier wird auch im Bereich Kunst und Kultur viel geboten.“³⁹² Dem kulturellen Angebot kam dabei vor allem die Funktion eines Anreizes zur Ansiedlung von klein- und mittelständischen Unternehmen zu. Es erhöhte die Attraktivität des Standortes, auch wenn die wenigsten Mitarbeiter der künftigen Betriebe da-

³⁸⁹ Werner, Frank R., *Jedes Ding hat seine Halbwertszeit. Die „Neue Mitte“ von Oberhausen*, in: *Bauwelt*, 87. Jg. H. 45, 1996, S. 2538

³⁹⁰ ebenda

³⁹¹ *Aufbruch statt Abbruch. Industriedenkmalpflege in Nordrhein-Westfalen*, Düsseldorf 2003, S. 24

³⁹² URL: <http://www.schoenherr-kulturfabrik.de>

von Gebrauch machen werden. Ohne kaufmännisches Kalkül scheint die Einrichtung einer Kultureinrichtung kaum möglich, sie legitimiert sich lediglich aus der Vermarktungsstrategie.

Kultur beziehungsweise Kulturfabriken haben sich im Verlauf der neunziger Jahre zu wichtigen Standortfaktoren entwickelt. Die vormals als „Altlasten“ und „Schandflecke“ definierten Industriebauten wirken nun als Attraktoren und Publikumsmagneten. Ihre kulturelle Nutzung entspringt nicht mehr einer ambitionierten soziokulturellen Zielstellung, sondern einzig der wirtschaftlichen Spekulation. Dieses Profitstreben ist jedoch das gleiche, das in den siebziger Jahren zur Kahlschlagsanierung geführt hat, nur daß sich jetzt Projektentwickler und Kommunalpolitiker der Erhaltung von industriekulturellem Erbe rühmen können. Die längst abgeschriebenen und amortisierten Fabrikbauten können nun in den Kreislauf der kapitalistischen Wertschöpfung re-integriert werden. Die Einrichtung von Kulturfabriken folgt dem Gesetz von Angebot und Nachfrage. Sie reagieren auf Bedürfnisse von Kunden, agieren aber nicht mehr als Kulturschaffende und -fördernde.

Ihr Erfolg mißt sich an der Lukrativität des „Spektakels“, das sie veranstalten. Untersuchungen über die Bewertung des Stadt-Images zeigen, daß das Spektakel wie das Stadtfest, das Festival oder die Ausstellung der Superlative der öffentlichen Wahrnehmung einer Stadt weit förderlicher ist als die soziokulturelle Arbeit: „Von den Variablen des kommunalen Kulturangebotes korreliert am stärksten das Stadtfest (0,486) mit dem Eigenimage. Das heißt: je positiver das Stadtfest der eigenen Stadt beurteilt wird, desto besser wird das Image der eigenen Stadt bewertet (und umgekehrt). Die schwächste Beziehung zum Eigenimage weist die Soziokultur (0,309) auf. Demnach hängt die Bewertung des Images der eigenen Stadt am wenigsten von der Meinung der Sozialkultur ab.“³⁹³ Eine Kulturfabrik wie der *Gasometer* in Oberhausen oder das *Depot* in Dortmund sind dem Stadtmarketing rein zahlenmäßig daher mehr von Nutzen als die wesentliche älteren *Fabrik K 14* oder das *Stadtteilzentrum Adlerstraße* in den gleichen Städten. Diese quantitativ-ökonomisch angestellten Untersuchungen lassen jedoch keine Rückschlüsse auf eine qualitative Bewertung zu. Multiplexkinos, Musicaltheater und Erlebnissgastronomie als kulturelle Einrichtungen zu „verkaufen“ kann man als euphemistisch bezeichnen.

In dieser letzten Phase der Untersuchung ist die Fabrik als Zeichen Teil einer „Symbolproduktion“, die von den „Symbolproduzenten“ wie der Werbung, dem Design und großer Teile der Medien getragen wird.³⁹⁴ Die Fabrik fungiert als Marke, als Etikett, das bewußt eingesetzt wird, um höhere Gewinne zu erwirtschaften. Mit ihr wird letztendlich Kultur als Ware beworben. Die Fabrik verheißt, daß hier jede Veranstaltung zu einem besonderen Ereignis, zu einem Event wird. Dabei geht es nicht mehr um Inhalte, sondern allein um den Rahmen,

³⁹³ *Kultur- und Stadtentwicklung. Kulturelle Potentiale als Image und Standortfaktoren in Mittelstädten*, Ludwigsburg 1999, S. 82

um die Darbietung. Man kann allenfalls von einer Kultur der Inszenierung sprechen, wie die abschließenden Beispiele einer Oldtimerparade oder einer Autopräsentation verdeutlichen (Abb. 213 u. 214).

Vor dem Hintergrund der erfolgreichen Vermarktung von Kulturangeboten verweisen Kulturpolitiker angesichts immer stärker reduzierter Kulturhaushalte oftmals auf eine mögliche Privatisierung öffentlicher Kulturaufgaben. Mit Hinweis auf die privaten Förder- und Sponsorprogramme in den Vereinigten Staaten möchte man die Finanzierung von nichtwirtschaftlichen Einrichtungen gleichfalls dem finanziellen Engagement von Firmen und Fördervereinen überlassen. Diese quasi neoliberale Position, die Kultur als eine Art Renditeunternehmen ansieht, negiert die Verantwortung der öffentlichen Hand gegenüber der Kultur und lässt weitere Kürzungen von Subventionen und Schließungen kleiner Kultureinrichtungen erwarten.

³⁹⁴ Göschel, Albrecht, *Konzeptionen von Kulturpolitik und ihre Folgen für Kulturmanagement*, in: *Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit*, Baden-Baden 1997, S. 157

7 Schlußbetrachtung

Wie die sechs Phasen beziehungsweise Ausrichtungstendenzen von Kulturfabriken gezeigt haben sollten, hat sich der Begriff von Kultur, der mit dem Zeichen der Fabrik verbunden wird, extrem gewandelt. Wenn die frühen Kulturfabriken mit ihrer betont sozialen und linkslibertären Kulturarbeit sich in Opposition zur unmenschlichen kapitalistischen Gesellschaftsordnung mit ihrer „affirmativen Kultur“ sahen und sich selbst als außerhalb oder neben der Gesellschaft stehend definierten, so nahm deren Integration in dieselbe analog zur Entpolitisierung in den achtziger Jahren stetig zu, bis sie schließlich im Rahmen einer neoliberalen Wirtschaftsentwicklung dienstbar gemacht und damit in das Gegenteil verdreht wurden. Während in den achtziger Jahren politische und soziale Konzepte immer weniger formuliert und umgesetzt wurden, nahm die Zahl ästhetisch-künstlerischer Zielsetzungen stetig zu. Die Auffassung, daß Kulturarbeit ein Instrument sein könnte, auf die alltägliche Lebenspraxis Einfluß zu nehmen und gesellschaftliche Mißstände zu ändern, mußte ob ihrer Wirkungslosigkeit revidiert werden. Die selbstgeschaffenen Modellsituationen erfüllten nicht die erhoffte Vorbildfunktion und blieben singuläre Projekte mit nur geringer Breitenwirkung. Der gesellschaftspolitischen und ökologischen Dogmen müde geworden, wandte sich die Generation der „Konsumkinder“ in den achtziger Jahren von Positionen ab, die sich auf einem allzu disziplinierten Verantwortungsbewußtsein und einer gemeinschaftlichen Interessen verpflichteten Denkweise gründeten, um ihre persönliche Individualität und Originalität ausleben zu können. Der Kulturbegriff wurde damit wieder auf den Bereich der bildenden und darstellenden Künste reduziert. Im Vordergrund standen nunmehr ästhetische Konzeptionen, die auf die Wahrnehmung und Erfahrung von Kunstwerken, Theaterstücken, Performances usw. rekurrierte. Das Kunsterlebnis fußte auf sinnlichem Genuß und Vergnügen. Selbst die künstlerische Aufarbeitung des Industriezeitalters und das Hervorheben von dessen historischer Bedeutung verlangte von den Rezipienten keine aktive Handlung oder Umstellung der Lebenspraxis, sondern lediglich die Entwicklung eines Bewußtseins. Die Auseinandersetzung mit dem Erbe der Industrialisierung förderte weniger einen Erkenntnisprozeß als den individuellen Wissensstand. Die Kulturfabriken der Endphase stellten die „Gesellschaft des Spektakels“ im Sinne Guy Debords nicht mehr in Frage, sondern mutierten vielmehr zu einem integrativen Bestandteil derselben. Die Kulturarbeit der jüngsten Phase folgte marktwirtschaftlichen Mechanismen, gegen die sich die frühen Einrichtungen mit ihren meist antikapitalistischen Konzepten verwahrten und auflehnten. Es fand weniger eine Demokratisierung der Kultur statt als vielmehr deren Verflachung und Vereinfachung, die auf einen größeren Wirkungsradius abzielte. Kultur war zu einer ökonomischen Größe avanciert, zu einem Bereich, der sich durch geschicktes Management und Vermarktung gewinnbringend gestalten ließ.

Betrachtet man Umnutzung als einen symbolischen Akt und damit die umgenutzte Fabrik als ein Symbol für die Motivation zu diesem Akt und für ein bestimmtes Kulturverständnis, verläuft die Entwicklung der Kulturfabriken ähnlich zu historischen Kunststilen, die meist in ein Schema von Früh-, Hoch- und Endphasen eingeteilt werden. Durch diese häufig vorgenommene Dreiteilung werden in der Kunstgeschichte die Phase des Erscheinens neuer Typen, Formen und Zeichen, die ihrer typologischen Entwicklung und Durchsetzung und die ihres Bedeutungsverfalls beschrieben. Einer der wichtigsten Parameter dieser Einteilung stellt daher die Konvention beziehungsweise der Verbreitungs- und Wirkungsradius eines Zeichens dar. Zunächst läge auch bei dem Zeichen der Fabrik die Beschreibung eines solchen Entwicklungsbogens nahe:

Anfangs ist das Zeichen der Kulturfabrik nicht jedem verständlich und durchläuft eine längere Phase der inhaltlichen Vermittlung. Das, was künstlerische Avantgarden in diesen Räumen etablieren wollten, erschloß sich zunächst nur einem sehr kleinen Personenkreis. Die wenigen Eingeweihten verbanden mit dem Zeichen der Kulturfabrik eigene, konkrete Erfahrungen, durch die eine genaue definitorische Eingrenzung möglich ist. Die Wiederholung des Zeichens und die nun mehrfach geteilte Erfahrung und Aneignung machten die inhaltlichen Bestimmungen einer breiten Öffentlichkeit zunehmend klarer und verstehbarer, bis in einer Hochphase eine allgemeine Verständlichkeit des Zeichens gegeben ist. Die Bedeutung eines Zeichens Fabrik gewinnt eine gewisse Verbindlichkeit und Gültigkeit. Die Verwendung des Zeichens häuft sich schließlich so sehr, daß der ursprüngliche Inhalt nicht mehr wahrgenommen wird und sie in reinem Formalismus erstarrt. Die Fabrik als Zeichen verliert dann ihre Bedeutung fast vollständig. Die Kulturfabriken der letzten Phase ergeben kein zusammenhängendes interpretierbares Muster. Hierbei stellt sich die Frage, welche Aussagekraft das Motiv der Fabrik noch haben kann. Die jüngere Generation kann durch die Beliebigkeit der Programmgestaltung das Zeichen Fabrik auch kaum noch definieren.

Ein solcher Entwicklungsbogen oder eine Verfallsgeschichte eines Symbols wird jedoch dem Zeichenwandel der Fabrik in der freien Kulturarbeit nicht gerecht. Die Entwicklung des Zeichens anhand des Grades seiner Verbindlichkeit und Verbreitung zu beschreiben, kann im Falle der Kulturfabriken aus mehreren Gründen keine Gültigkeit beanspruchen:

Zum einen besteht das Zeichen in einem symbolischen Akt, einer Handlung, die sich über einen längeren Zeitraum erstreckt. Die Umnutzung ist ein dynamischer Prozeß, der erst dann abgeschlossen ist, wenn die jeweilige Einrichtung schließt. Dabei gibt es Kulturfabriken, die über Jahrzehnte hinweg konsequent ihre Konzeption weiterverfolgt haben und in der einmal proklamierten Programmatik verharren, wie beispielsweise der beschriebene „einzige noch real existierende Untergrund der alten Generation der 68er Bewegung“³⁹⁵ – die *Fabrik K 14* in Oberhausen, oder welche, die ihre anfänglichen Ziele ob geänderter Rahmenbedin-

³⁹⁵ siehe Fußnote 138

gungen und gesellschaftlicher Veränderungen stetig modifiziert und den jeweiligen Erfordernissen angepaßt haben. Viele Kulturfabriken haben ihr Modell der Selbstverwaltung aufgrund schlechter praktischer Erfahrungen revidiert und effizientere Verwaltungsstrukturen aufgebaut. Zwischen diesen beiden Polen Dogmatik und Pragmatismus lassen sich die Haltung der Akteure, das Programmangebot, die räumliche Nutzung, die Gestaltung des Gebäudes usw. einordnen. Die Entwicklungsgeschichten einzelner Kulturfabriken sind sehr unterschiedlich und vielschichtig, so daß von einem anhaltenden dynamischen Prozeß gesprochen werden muß, dessen Komplexität kaum darstellbar ist.

Zum anderen existieren daher viele Konzeptionen von Kulturfabriken parallel zueinander. Die verschiedenen Phasen lösten einander nicht ab, indem sie vorangegangene für ungültig und überholt erklärten. Vielmehr kamen neue Konzeptionen additiv hinzu und bestanden und bestehen immer noch gleichzeitig zu den älteren. Während beispielsweise in den neunziger Jahren im Ostteil Berlins viele neue Kulturfabriken eröffnet wurden, blieb die exemplifizierte *UFA-Fabrik* in Tempelhof nach wie vor in ihrer ursprünglichen Zielsetzung und zum größten Teil auch mit ihrem ursprünglichen Personalstamm bestehen.³⁹⁶ Durch solche Kontinuitäten stellt sich die Landschaft an Kulturfabriken als extrem mannigfaltig und abwechslungsreich dar. Allein aus diesem Grund könnte man aus verschiedenen Blickwinkeln sowohl von einer Verfallsgeschichte, was die gesellschaftspolitischen Zielsetzungen angeht, als auch von einer Erfolgsgeschichte sprechen, hinsichtlich der Wirtschaftlichkeit und Organisiertheit eines Kulturbetriebes. Unter den Aspekten der ersten Zielstellungen müßte man vielleicht tatsächlich von einem Scheitern oder stetigen Niedergang der Selbstverwaltung und Demokratisierung von Kultur sprechen, wohingegen unter dem Aspekt Geschichtskultur große Erfolge zu verzeichnen waren, denn durch ein breites öffentliches Bewußtsein für das industrielle Erbe konnten viele denkmalwürdige Fabrikbauten erhalten werden.

Von einem Entwicklungsbogen kann man auch insofern nicht sprechen, als daß der Verlauf des Balkendiagramms der Gründungsdaten (Abb. 4) keinen Bogen oder eine ähnlichen Figur beschreibt, sondern sich mehrere Bögen aneinanderreihen. Mit einem Entwicklungsbogen oder eine Verfallsgeschichte lassen sich bestenfalls einzelnen Phasen umreißen.

Die einzelnen Entwicklungsphasen der Kulturfabrik als Zeichen seien im folgenden noch einmal kurz zusammengefaßt:

Bei der **Kulturfabrik als gesellschaftspolitischem Gegenentwurf** zeigte die Fabrik an, daß hier vor allem die Bevölkerungsgruppen angesprochen werden sollten, die bis dahin nicht an Kultur (da diese nur als Hochkultur existierte) partizipiert hatten. Die Fabrik signalisierte ihre Nähe zu den unteren Bevölkerungsschichten und vermittelte damit die Umsetzung eines demokratischen Kulturbegriffs, der auf die Einbindung möglichst vieler Menschen aus allen Klassen und Schichten abzielte. Nicht nur das „Kulturbürgertum“, sondern jeder Bürger

sollte kulturelle Veranstaltungen besuchen und sich darüber hinaus auch selbst kreativ betätigen können. Die Fabrik war ein Ort der breiten Masse, sie war Zeichen für eine „Kultur von allen für alle“. Ihre Initiatoren wandten sich gegen die Abgehobenheit und damit allgemeine Unverständlichkeit der Hochkultur. Die alte, staubige Fabrik war eine trotzig Antwort auf das mit Samt ausgeschlagene Opernhaus mit seiner hehren und erbaulichen Programmgestaltung. Dieses Zeichen war zunächst nur einem kleinen Personenkreis verständlich, nämlich den Bewohnern des jeweiligen Viertels, die eigene, praktische Erfahrung mit dieser neuartigen Einrichtung machen konnten. Da die Kulturfabriken dieser Phase vorwiegend niedrigere Schichten ansprechen wollten, waren sie als Zeichen insofern selektiv, als gehobene Bevölkerungsschichten sich von ihnen nicht wirklich eingeladen fühlen mochten. Sie schlossen das Bildungsbürgertum zwar nicht aus, bemühten sich aber auch nicht um diese Klientel. Die hohen Besucherzahlen bestätigten den großen Bedarf an einem Angebot für niedrigere Schichten in den Städten oder, wie das Beispiel der Schorndorfer *Manufaktur* zeigt, auch für die jugendliche Bevölkerung in eher ländlichen Gebieten. Der zahlenmäßige Erfolg unterstrich die Berechtigung der Zielstellungen und Konzeptionen der frühen Kulturfabriken.

Bei der **Kulturfabrik als Modell für Stadterneuerung** fungierte die Fabrik als Zeichen für eine Strategie der Bewahrung urbaner Qualitäten und Sozialstrukturen. Ihre Betreiber richteten sich gegen die Neuentwicklung von Altstadtquartieren und die menschliche Bedürfnisse vernachlässigenden Auswüchse der Immobilienspekulation. Ein altes Fabrikgebäude stand Pars pro toto für alte und sozial intakte Stadtviertel und Vororte, die als erhaltungswürdig eingestuft wurden. In ihrer aufwendigen Gestaltung verwiesen sie auf die lange gewachsenen städtischen Strukturen und die dringend zu erhaltende bauliche Substanz der gründerzeitlichen Stadt. Die „kaputte Stadt“ war ein Produkt rücksichtslosen Gewinnstrebens und blinder Erneuerungswut, die selbst die im Krieg verschonte Bausubstanz noch abtragen und durch „Betonburgen“ ersetzen wollte. Diese nicht weiter zerstören zu lassen und teilweise wieder reparieren zu wollen, war das Signal, das von den Kulturfabriken dieser zweiten Phase ausgehen sollte. Die Besetzung einer Fabrik war motiviert durch einen Kulturbegriff, der Kultur als Lebenspraxis und Erzeugnis einer städtischen Bürgerschaft im Sinne der *Civitas* verstand. Die Erhaltung alter Gebäude stand für die Erhaltung eines städtischen Gefüges, sowohl in baulicher als auch in sozialer Hinsicht. Kulturfabriken waren damit Orte bürgerschaftlichen Engagements für eine intakte städtische Gemeinschaft und damit so etwas wie Plädoyers für eine soziale Gesellschaft. Die Strategie der Erhaltung und Umnutzung sollte Modellcharakter haben und mustergültig vorführen, daß Altes und Gebrauchtes nicht wertlos sein mußte, sondern seinen Wert durch die Art und Weise der Nutzung erhielt. Als Zeichen für Stadterneuerung oder -revitalisierung war die Kulturfabrik den Bewohnern der betroffenen

³⁹⁶ Juppy Becher stellte im Sommer 2005 seine Biographie „Aus dem Leben eines Revoluzzers“ (Leipzig 2005) der Öffentlichkeit vor.

Viertel verständlich, die unter der Stadtzerstörung zu leiden hatten. Die Identifikation mit dem jeweiligen Stadtteil begünstigte eine Identifikation mit einer Institution, die sich dessen Erhaltung verschrieben hatte. Das Publikum rekrutierte sich aus den von der Stadtzerstörung betroffenen Gebieten. Da die Akteure dieser zweiten Phase den Wunsch hatten, zu erhalten und zu bewahren, muß man ihr gegenüber der vorigen, auf gesellschaftliche Veränderung drängelnden Phase einen eher restaurativen, fast nostalgischen Charakter bescheinigen. Die Initiatoren verfolgten keine linksgerichteten Utopien und Gesellschaftsmodelle, sondern kämpften eher für die Möglichkeit, ein beschauliches und dörfliches Leben in einer überschaubaren Gemeinschaft realisieren zu können. Die Konzeptionen dieser Phase lösen die der vorigen nicht ab, sondern vergrößern die Vielfalt des Angebots. Die inhaltliche Bedeutung des Zeichens wurde dadurch erweitert.

Bei der **Kulturfabrik als Ort individueller Re-Produktion** wurde diese Erhaltungsstrategie noch verschärft, nur daß es hierbei nicht allein um die Rettung der Stadt, sondern um die Erhaltung der Existenzgrundlagen überhaupt ging. Das Hinterfragen der Zusammenhänge zwischen menschlichem Handeln und Umweltzerstörung forderte ein Umdenken im Umgang mit den absehbar endlichen Ressourcen. Gefragt waren Strategien der Wiederverwertung und der Wiederherstellung von Produktions- und Verwertungszyklen, um die Zukunft des menschlichen Daseins beziehungsweise einer gewissen Lebensqualität zu sichern. Der Akt der Fabrikbesetzung war ein Zeichen für diese ganzheitliche Weltanschauung, bei der Vorhandenes und Bestehendes ressourcen- und umweltschonend weitergenutzt werden sollte. Die Umnutzung eines stillgelegten Fabrikgebäudes verhinderte dessen Abriß und Entsorgung sowie den energetischen und materiellen Aufwand für einen etwaigen Neubau. Die Weiterverwertung einer verbrauchten und abgenutzten Immobilie war die Auflehnung gegen die vermeintliche Zwangsläufigkeit von ständiger Neuproduktion auf Kosten einer langfristigen Sicherung der Lebensqualität.

So wie das Gebäude sollte sich auch der Besucher hier re-produzieren können und durch kreative oder handwerkliche Arbeit eine sinnvolle Tätigkeit ausführen. Durch sinnverfüllte Tätigkeit sollte der Kreislauf von alltäglicher Monotonie und Entfremdung aufgebrochen werden. Kultur stellte in dieser Phase vor allem eine verantwortungsbewußte Lebenspraxis dar. Die sinnerfüllte Tätigkeit sollte der Ausdruck einer postmaterialistischen und ökologischen Gesellschaft sein. Darstellende und bildende Künste spielten bei Kulturfabriken dieser Ausrichtung eine untergeordnete Rolle.

Die Fabrik war in dieser Phase zum Symbol für den Widerstand gegen zunehmenden Leistungsdruck, ständige Neuproduktion, Entfremdung und ökologischen Raubbau geworden. Die Fabrikbauten vermittelten nach außen die trotzigste Auflehnung ihrer Initiatoren gegen die Mechanismen kapitalistischer Wertschöpfung. Daß die abgewirtschafteten Industriebauten immer noch im Stadtraum standen, mochte als die Bestätigung eines „Es geht auch anders“ gesehen werden. Diese Bedeutung des Zeichens Fabrik baut auf die der vorigen

Phase auf und führt sie konsequent fort. Den Kulturfabriken der ersten drei Phasen war gemein, daß sie mit ihren gesellschaftspolitischen und sozialen Konzepten auf eine Erziehung und Förderung ihres Publikums abzielten.

Die **Kulturfabrik als Gegenstand der Geschichtskultur** hingegen war eine Gegenreaktion auf die betont intellektuellen und politisch motivierten Konzepte in den ersten Phasen. Der vergeistigten und Selbstdisziplin fordernden Zielstellungen müde geworden, sollte Kunst und Kultur wieder ein sinnliches und körperliches Erlebnis sein. Der Besucher wurde weniger angeleitet, aufgeklärt und gefordert, sondern eher unterhalten und angeregt. Ihn erwarteten keine dogmatischen Weltverbesserungsversuche mehr, sondern es erwartete ihn ein Programm, das ihm Erlebnisse und Ereignisse bot, die er konsumieren und goutieren konnte, ohne selbst in Frage gestellt zu werden. Im Vergleich zur vorigen Phase standen nun die darstellenden und bildenden Künste im Vordergrund und definierten damit Kultur als die Gesamtheit aller kreativen, künstlerischen Betätigung. Der eigenen Lebenspraxis, der Einheit von Leben und Arbeit oder dem Einklang der Menschen mit der Natur, die für die vorige Phase kennzeichnend waren, kamen nur noch marginale Bedeutung zu. Alltägliches Handeln und ganzheitliche Weltanschauung wurden immer seltener unter den Begriff Kultur subsumiert. Parallel zum Aufstieg der Ästhetik als Leitdisziplin im philosophischen Diskurs in den achtziger Jahren etablierten sich in den Kulturfabriken künstlerische Positionen und Konzepte, die auf die Wahrnehmung und Empfindung des einzelnen rekurrierten. Die Fabrik stieg zu dem Topos sinnlicher Wahrnehmung schlechthin auf. Sie versprach intensive visuelle Eindrücke, fremde Gerüche, ungewöhnliche Akustiken und vielfältige Geräusche sowie die Empfindung von Geschichtlichkeit. Die historische Dimension der vormaligen Arbeitsstätte verlieh der jeweiligen Fabrik eine bestimmte Aura, die man nun inszenierte und verstärkt zur Geltung brachte. In den Kulturfabriken wurde die Epoche der Industrialisierung mit verschiedensten künstlerischen Mitteln vergegenwärtigt und zur Diskussion gestellt. Die Fabrik fungierte als Zeichen ihrer selbst, sie stand Pars pro toto für alte Fabrikgebäude, deren Geschichte und Geschichten nun thematisiert wurden, um sich der eigenen Identität als Stadt oder Stadtteil bewußt zu werden. Sie signalisierte „Authentizität“ und Echtheit, ihr Programm verhieß Erlebnis und außergewöhnliche Unterhaltung.

Die Bedeutung dieses Zeichens wich von denen der drei ersten Phasen deutlich ab. Die Kulturarbeit richtete sich nicht mehr an bestimmte Schichten und Gruppen, die zu einem gemeinschaftlichen Ideal erzogen werden sollen, sondern an Individuen, deren persönliche Auffassungen und Haltungen nicht in Frage gestellt wurden. Wenn der einzelne vorher aktiv eingebunden und zur Teilnahme ermutigt werden sollte, so stellte sich dem Besucher in dieser Phase die Kulturfabrik wesentlich weniger verbindlich und tendenziös dar. Das Publikum konnte sich wieder auf die passive Haltung des Konsumierens zurückziehen und war nicht mehr aufgefordert, sich gegenüber einem politischen Ideal, einer angestrebten Gesell-

schaftsordnung oder der Umwelt zu verhalten. Die Kulturfabriken verhiessen mehr als in den anderen Phasen Genuß, Spaß, Anregung, Erlebnis und Unterhaltung.

Bei der **Kulturfabrik als Vermittler im kulturellen Umbruch** übernahmen die Initiatoren und Akteure in den neuen Bundesländern teilweise Konzepte der soziokulturellen Animation der frühen Phasen. Die Kulturfabriken im Osten Deutschlands wollten vor allem Jugendlichen nach dem Zusammenbruch des Sozialismus Orientierung und Halt geben und hatten insofern eine kompensatorische Funktion. Wie auch in den siebziger Jahren übernahmen die Kulturfabriken damit gesellschaftliche Aufgaben, die die Kommunen oder der Bund nicht zu leisten imstande waren. Es wurde versucht, erzieherische und sozialpsychologische Probleme zu moderieren, deren Lösung eigentlich in der Verantwortung der öffentlichen Hand oder der Eltern hätten liegen müssen. Die Versäumnisse waren dadurch entstanden, daß einerseits pädagogische Organe in der Bundesrepublik nicht mehr in dem Maße die Erziehung bestimmten wie in der DDR und andererseits die Eltern der größeren Verantwortung, die ihnen nun zukam, nicht über Nacht gerecht werden konnten.

Im Gegensatz zur vorigen Phase fand in den Kulturfabriken in den neuen Bundesländern nur in sehr geringem Maße eine Auseinandersetzung mit der Epoche der Industrialisierung statt. Dadurch, daß im früheren „Arbeiter-und-Bauern-Staat“ kein Strukturwandel stattgefunden hatte, war ein „Ende des Industriezeitalters“ auch nie thematisiert worden. Das abrupte Ende vieler Industriebetriebe ließ auch keine Zeit für eine nostalgische oder eine historiographische Betrachtungsweise. Auch in dieser Phase, ähnlich wie in der dritten, spielten die darstellenden und bildenden Künste für den Kulturbegriff der Initiatoren eine untergeordnete Rolle. Kultur wurde vielmehr als Wertesystem gesehen, das sich durch Bildung und verschiedene Tugenden manifestierte. Der Versuch, Eigenschaften wie Fleiß, Disziplin und Zuverlässigkeit als charakterliche Grundlagen für ein geordnetes Leben zu etablieren, zeigt, daß eine angestrebte Auseinandersetzung mit künstlerischen Inhalten und Darstellungsformen schon zu weit gegriffen wäre.

Das Bild der verlassenen und aufgegebenen Fabrik stellte fast ein Gleichnis zur Situation zu den vom sozialen Wandel vernachlässigten und übergangenen Jugendlichen dar. Die wieder „im Betrieb befindliche“ Fabrik deutete dem jugendlichen Besucher an, daß ihn hier eine Nische, eine Zufluchtsstätte erwartet, die man inmitten der widrigen Umstände geschaffen hatte. Die Fabrik fungierte als ein Zeichen für die Ermöglichung von Arbeit und Ausbildung, als ein Zeichen für die Perspektive eines geordneten und geregelten Lebens. Es ließe sich einwenden, daß diese Bedeutung den Fabrikgebäuden schon seit der Gründerzeit zukam, doch boten die Industriebetriebe früher langfristig Arbeitsplätze an, wohingegen die Kulturfabriken mehr als Durchgangsstationen zu bewerten sind, in der Jugendliche zunächst charakterlich und dann erst handwerklich auf das Erwerbsleben vorbereitet werden sollten. Die Fabrik verhiess dabei keine Anstellung, sondern lediglich so etwas wie einen dritten Bildungsweg, der zumindest die Chance auf eine Anstellung zu erhöhen suchte.

Bei der Phase der **Kulturfabrik als Wirtschaftsfaktor** kann man von einem Ausverkauf der Idee kultureller Umnutzung von Industriebauten sprechen, in dem Sinne, als daß sich die neugegründeten Einrichtungen kaum noch durch ambitionierte Konzepte und Zielsetzungen profilierten und der Beliebtheit der dort stattfindenden Veranstaltungen Tür und Tor geöffnet wurde. Die Initiatoren dieser Kulturfabriken beabsichtigten gar nicht, Angebote zu schaffen, von deren gesellschaftlichem Nutzen man Behörden und Publikum erst überzeugen mußte, sondern richteten sich nach der Nachfrage auf dem Markt der Veranstaltungsräume. Die Motivation der Akteure bestand nicht mehr in einer politischen Idee und einer gesellschaftlichen Utopie, sondern im wirtschaftlichen Erfolg. Vor dem Hintergrund knapper öffentlicher Kassen und einer neoliberalen Ökonomie hatte auch ein Kulturbetrieb wirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten zu folgen, wodurch sich bei den Kulturfabriken private, gewinnorientierte Trägerschaften etablierten oder städtische Organisationsformen, denen es oblag, die öffentlichen Haushalte nicht zu belasten. Die Superlative der Besucherzahlen und des finanziellen Gewinns wurden zu Parametern für den Erfolg dieser Einrichtungen, unrentable Projekte verboten sich allein aus Wirtschaftlichkeit. Der vorgeschobene Kulturbegriff einer multikulturellen Animation wurde damit zur Formel für eine Beliebtheit, die sich ganz den wirtschaftlichen Zwängen beugte. Eine Offenheit gegenüber Minderheiten und Randgruppen gründete sich auf reinen Pragmatismus im Rahmen von Angebot und Nachfrage und nicht mehr auf Toleranz und Emanzipationsbestrebungen.

In dieser Phase zeigte die Kulturfabrik nur noch an, daß in ihren Räumen außergewöhnliche und einmalige Erlebnisse zu erwarten waren, daß sie dem erlebnisorientierten Publikum die Gewißheit aufregender und einzigartiger Spektakel bot. Die „besondere Atmosphäre“, mit der zumeist für diese „Locations“ geworben wurde, war durch eine umfassende Sanierung der jeweiligen Bauten meist nicht mehr vorhanden und stellte nur noch Verkaufsargument ohne inhaltliche Ambitionen dar. Die Umnutzungsstrategie bezog sich nicht mehr auf irgendwelche Inhalte und kann damit als reiner Formalismus bezeichnet werden. Der Akt der Umnutzung verkam zu einer leeren Geste, die einzig kommerziellen Interessen geschuldet war. Noch weniger als in der vierten Phase (Kulturfabrik als Gegenstand der Geschichtskultur) wurde der Besucher zur aktiven Teilnahme und kreativen Betätigung aufgefordert, vielmehr wurde er wieder in den Status des affirmativen Konsumenten zurückversetzt.

Die Fabrik war lediglich nur noch das Zeichen für einen besonderen Veranstaltungsort, doch war dieser minimale Bedeutungsinhalt der breiten Masse verständlich geworden. Quantitativ hatte die Bekanntheit und Geläufigkeit dieses Zeichens einer Kulturfabrik einen Höhepunkt erreicht, wohingegen es qualitativ, also im Umfang seiner Bedeutungen, am Tiefpunkt angekommen war. In ihrem Siegeszug deutet sich auch der Niedergang der Kulturfabriken an.

Nach dieser Phase, in der die Kulturfabrik in allen Bevölkerungsschichten weite Akzeptanz erfahren hat, sind weitere Entwicklungen und die Addition neuer Phasen kaum noch vorstellbar. Die Kulturfabriken scheinen an das Ende ihrer Wirkungsmöglichkeiten gekommen, und ob weitere Konzeptionen neue Deutungsmöglichkeiten zulassen, stellt sich sehr unwahrscheinlich dar. Einen Ausblick auf künftige Tendenzen und Ausrichtungen zu unternehmen, kann als fruchtlos angesehen werden, da sich nach dem eingetretenen Stadium der Verflachung und Vereinfachung keine anspruchsvollen und ehrgeizigen Konzeptionen ankündigen oder erwarten lassen.

Auch wenn sich Kulturfabriken zu festen Einrichtungen etabliert haben und bei den für deren Förderung zuständigen Kommunalpolitikern hohes Ansehen genießen, so ist deren Fortbestand durch die immer knapper werdenden Kulturhaushalte vielerorts gefährdet. Einigen Einrichtungen wurden durch Kürzungen in den Etats die Mittel entzogen, und sie mußten ihre Tätigkeit einstellen oder sehen einer Schließung ins Auge.³⁹⁷ Gegenüber wirtschaftlich erfolgreichen Konzepten wird sich der Legitimationsdruck auf ambitioniertere, soziale Projekte verschärfen, die das Problem haben, daß sich ihr Erfolg nicht in Zahlen darstellen läßt. So sich ein konkreter Nutzen für die Gesellschaft nicht nachweisen läßt, scheinen Kulturfabriken aus der Sicht der Kommunalpolitiker letztendlich ein Luxus zu sein, den sich die öffentliche Hand nicht mehr leisten kann. In den folgenden Jahren werden also noch einige Schließungen zu befürchten sein.

Statt spekulativer Zukunftsprognosen ist es zu diesem Zeitpunkt eher angebracht, Bilanz zu ziehen:

In den drei ersten Phasen haben die Kulturfabriken tatsächlich großen Einfluß auf die Kulturlandschaft der Bundesrepublik ausgeübt, indem sie maßgeblich dazu beitrugen, den Kulturbegriff zu erweitern. Diese Erweiterung bestand aus der Einbeziehung von Bevölkerungsschichten, die den kulturellen Veranstaltungen in Theater- und Opernhäusern, Museen oder Galerien fernstanden, aus dem Interesse an deren alltagskulturellen Äußerungen und aus der Anregung zu kreativer Tätigkeit. Kommunikation und Interaktion kennzeichneten die Kulturfabriken gegenüber den Einrichtungen der sogenannten Hochkultur, bei denen keine Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum stattfand. Daß eine kreative und künstlerische Betätigung und Partizipation von Laien Selbstzweck sein kann, war in den siebziger

³⁹⁷ Das *KOMM* in Nürnberg wurde bereits 1997 geschlossen, das *Bockenheimer Depot* in Frankfurt eröffnete nicht als soziokulturelles Zentrum, sondern im Jahr 2003 als eine Spielstätte der Städtischen Bühnen wie dem „Theater am Turm“ TAT, der *Kunstpark Ost* in München befindet sich seit 2005 im Stadtteil Fröttmaning und firmiert nun unter *Kunstpark West*, das *VOXXX* in Chemnitz schloß 2004 seine Pforten, und das Kulturzentrum *FAUST* in Hannover ist durch drastische Subventionskürzungen von der Schließung bedroht (Kulturzentrum *Faust steht vor dem Aus*, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 26. 2. 2005, S. 15). Manche Einrichtungen mußten ihr Angebot und ihre Räumlichkeiten verkleinern, wie die *Salzmann Kulturfabrik* in Kassel, die nur noch die beiden unteren Geschosse des sechsge-

Jahren der Bundesrepublik durchaus neu und innovativ. Kulturpolitik war zu einem wichtigen Bereich in der Sozialpolitik und der Städtepolitik avanciert, was sich beispielsweise an den Themen der Deutschen Städtetage deutlich ablesen läßt: „Bildung und Kultur als Element der Stadtentwicklung“ (1973), „Die Stadt als Bildungs- und Kulturzentrum“ (1974), „Kulturpolitik – ein Schwerpunkt städtischer Selbstverwaltung“ (1979) oder „Kultur in den Städten unverzichtbar“ (1983).³⁹⁸ Wenn in den siebziger Jahren dieser erweiterte Kulturbegriff noch auf Landes- und Kommunalebene diskutiert wurde, so erlangte er in den achtziger Jahren auch die Aufmerksamkeit in der Bundespolitik. Diese Aufmerksamkeit schlug sich in gesamtstaatlichen und länderübergreifenden Debatten und Entscheidungen nieder:³⁹⁹ Der Deutsche Bundestag führte in den Jahren 1984 und 1986 zwei kulturpolitische Grundsatzdebatten. Im Jahr 1987 einigten sich die Kultusminister auf die Gründung einer „Kulturstiftung der Länder“, und in einer Regierungserklärung des Bundeskanzlers Helmut Kohl 1987 wurde erstmals ein erweitertes Verständnis von Kultur und damit der Kulturpolitik erklärt: „Wir sind Industriegesellschaft und Kulturgesellschaft zugleich. In einer Zeit, die die Besinnung auf humanere Lebensbedingungen, eine neue Verantwortung und ein wachsenden Wertbewußtsein fordert und einschließt, kommt der Kultur eine tragende Rolle zu. Die Bundesregierung wird deshalb verstärkt im Rahmen ihrer Möglichkeiten Akzente beim Ausbau unseres Kulturstaates setzen.“⁴⁰⁰

Auf künstlerischer Ebene wirkte die Arbeit der Kulturfabriken und der freien Szene auf die Arbeit der Einrichtungen der Hochkultur zurück. Theaterhäuser richteten Studio- und Werkstattbühnen für experimentelle Inszenierungen ein oder suchten für einzelne Inszenierungen oder Spielzeiten alternative Ort auf, um neue szenographische Möglichkeiten und Interaktionsmodelle auszuprobieren. Die Oper- und Schauspielhäuser wurden offener für die Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern und Gastregisseuren, für neue Zielgruppen, wie beim Kinder- und Jugendtheater. Museen weiteten pädagogische Programme aus und vergrößerten durch Einzelaktivitäten zu bestimmten Ausstellungen oder durch die Einbindung von Ladengeschäften und gastronomischen Einrichtungen ihre Attraktivität. Auch mit spektakulären Museumsbauten und immer aufwendigeren Ausstellungsarchitekturen sollte der Besuch zu einem Erlebnis werden, das über die museale Darbietung hinausreichte. Bei Galerien und Museen für zeitgenössische Kunst häuften sich Ausstellungen mit Kunstwerken und Installationen, die auf den Raum Bezug nahmen. Bibliotheken erweiterten ihr Angebot auf

schossigen Gebäudekomplexes nutzt. In selteneren Fällen zogen Einrichtungen unter Beibehaltung ihres Namens in Neubauten um, wie beispielsweise die *Manufaktur* in Schorndorf.

³⁹⁸ *Eine Chronologie der 70er und 80er Jahre*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 7. Jg. H. 61/62, 1992, S. 30

³⁹⁹ Fohrbeck, Karla, u. Andreas Wiesand, *Von der Industriegesellschaft zur Kulturgesellschaft?* München 1989, S. 10

⁴⁰⁰ Zitiert nach Fohrbeck, Karla, u. Andreas Wiesand, *Von der Industriegesellschaft zur Kulturgesellschaft?* München 1989, S. 10

weitere Medien und entwickelten sich so zu multimedialen Stadtteilmittelpunkten, und mit Bühnen für Lesungen und Kleinkunst konnte auch ein Veranstaltungsprogramm geboten werden. Die erfolgreichen Modelle von Kulturfabriken, die allen Kunst- und Veranstaltungsformen offenstanden, hatten bei bestehenden Kultureinrichtungen das Aufbrechen von Monostrukturalität und Einseitigkeit zugunsten von Interdisziplinarität und Austausch der Künste untereinander bewirkt.

Vor allem die vierte Phase hatte eine öffentliche Wahrnehmung für historische Industriebauten und deren Wertschätzung hervorgebracht. Die Kulturfabriken hatten mit ihrem Engagement für alte Fabrikgebäude die Axiologien der Denkmalpflege zwar nicht beeinflusst, denn hier wurden schon seit den vierziger Jahren Industriebauten als denkmalwürdig eingestuft, aber ganz wesentlich zu ihrer Durchsetzung beigetragen. Mit der vielfältigen Umnutzung solcher Gebäude hatten die Kulturfabriken aufgezeigt, daß es Erhaltungsstrategien geben kann, die jenseits musealer Konservierung standen. Durch diese Beispiele einer gelungenen Nutzungspraxis konnten die zuständigen Denkmalpfleger gegenüber Abriß und Neubau viel effektiver für alternative Lösungen werben. Mittlerweile muß für die Erhaltung von Industriebauten kaum noch Öffentlichkeit gewonnen werden, denn die Investoren und Projektentwickler haben die Vorteile einer Konversion solcher Gebäude gleichfalls erkannt und für ihre Zwecke dienstbar gemacht. Bei der Sanierung von vormaligen Industriearealen werden Kulturfabriken als Standortfaktoren oftmals mit eingeplant und als namens- oder identitätsstiftende Einrichtungen der Vermarktung vorangestellt. Teilweise geht der Erhaltungswille über Forderungen der Denkmalpflege hinaus, und es werden auch kleinere Fabrikbauten saniert, die keinen ernsthaften Verlust von Werten bedeutet hätten.

Die Wirkungsgeschichte der Kulturfabriken stellt sich daher auf mehreren Ebenen als sehr erfolgreich dar, so daß behauptet werden kann, daß die Kulturlandschaft der Bundesrepublik ohne sie heute deutlich anders aussehen würde. Kulturfabriken haben dazu beigetragen, den Bereich der Kultur der alleinigen Obliegenheit des Staates zu entreißen und in Teilen wieder zu einer Sache der Zivilgesellschaft zu machen. Die Bereitstellung einer kulturellen Infrastruktur und Förderung der Künste oblag nicht länger alleine den Institutionen der öffentlichen Hand, sondern wurde durch Kulturfabriken ergänzt und erweitert. Gegenüber den staatlichen Organen wurde eine Mitgestaltung und Mitverantwortung im kulturellen und sozialen Bereich durchgesetzt. Durch ihre emanzipatorische, gemeinnützige und größtenteils freiwillig geleistete Kulturarbeit haben die Kulturfabriken gesellschaftliches Engagement, sozialen Zusammenhalt und Solidarität jenseits staatlicher Regulierung unter Beweis gestellt. Neue, um Autarkie bemühte Organisationsformen, neue, konstruktive Formen des Protests und das Aufzeigen alternativer Lebenspraktiken haben ganz wesentlich zu einer Stärkung der Zivilgesellschaft jenseits staatlicher Kontrolle beigetragen. Mit ihrer freiwilligen und ehrenamtlichen Tätigkeit, ihren experimentellen und nicht an Profit orientierten Veranstaltungen, den Prinzipien von Selbstverwaltung und Basisdemokratie haben sich die Akteure der

Kulturfabriken teilweise den Gesetzen des Marktes widersetzen und eine gewisse Autonomie wahren können.

Unabhängig von konkreten politischen Ausrichtungen, ästhetischen und künstlerischen Auffassungen, sozialen und emanzipatorischen Programmen haben die Kulturfabriken das Verhältnis von Staat und ziviler Gesellschaft ausdifferenziert und das Selbstverständnis der Bürgerschaft befördert. Die Organisation der soziokulturellen Zentren in Landes- und Bundesverbänden war eine folgerichtige Strategie, um durch Koordination und Austausch die Wirkmächtigkeit der Kulturfabriken auszubauen. Das internationale Netzwerk „TransEurope-Halles“ stellt vor dem Hintergrund der Globalisierung eine denkbar logische Fortführung dieser Koordinationsbestrebungen auf zwischenstaatlicher Ebene dar.

Die Stärkung der Zivilgesellschaft kann als das alle Phasen und Konzeptionen verbindendes Resultat bezeichnet werden. Sie stellt wohl den wichtigsten Beitrag dar, den die Kulturfabriken zur kulturpolitischen Landschaft der Bundesrepublik geleistet haben.

Die vorliegende Argumentation soll auch einen Beitrag zum Funktionalismusdiskurs in der Architektur darstellen. Nach Auffassung des Autors ist die Strategie der Umnutzung als die eigentliche Antithese zum Theorem des Funktionalismus zu sehen. Nicht die Postmoderne, der Dekonstruktivismus, die Dekomposition, der plastische Stil oder die organische Architektur sind Gegenpositionen zur Architektur der Moderne, sondern das Infragestellen der Entwurfsleistung der Architekten durch Zweckentfremdung und Umnutzung.

Die Architektur der Moderne hatte ihren Ursprung im amerikanischen Industriebau, der einzig ökonomischen Gesetzen folgte und auf selbstdarstellerische Ornamentik und aufwendige Gestaltung verzichtete. Entgegen der zeichenhaften oder sprechenden Architektur des historisierenden Industriebaus (Abb. 1–3) verfolgten die planenden Ingenieure im späten 19. Jahrhundert in den USA eine rationalistische Entwurfsweise, die eine Reduktion auf das unbedingt Notwendige beinhaltete. Der industrielle Fertigungsprozeß wurde von den Planern förmlich umbaut und eingehaust, wie eine Haut um das erforderliche Raumvolumen, um die Verkehrs- und Nutzungsflächen gelegt. Der materiell-praktischen Funktion des Gebäudes wurde durch eine nüchterne und rein konstruktive Architektur entsprochen. Diese Kohärenz von praktischer Funktion und ideell-geistiger Funktion wurde von den Architekten der frühen Moderne auch auf andere Bauaufgaben übertragen. Die Entsprechung von Form und Funktion⁴⁰¹ wurde so zum Paradigma der modernen Architektur, die deshalb als Funktionalismus bezeichnet wird. Alle Prozesse menschlichen Lebens wurden nun als Funktionen angesehen, für die eine logische Form abzuleiten war. Begriffe wie Le Corbusiers „Wohnmaschine“

⁴⁰¹ Das Schlagwort „form follows function“ aus den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts stammt von dem amerikanischen Architekten Louis Sullivan, wurde aber schon von dem amerikanischen Bildhauer Horatio Greenough in mehreren Aufsätzen postuliert, die zwischen 1830 und 1840 erschienen sind.

oder Rayner Banhams Schrift „Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter“⁴⁰² bringen diese technische und rein rationale Sicht auf die Baukunst im 20. Jahrhundert auf den Punkt. Demnach ist Architektur das Produkt von mathematischer Berechnung und logisch-stringenter Überlegung. Gebäude, Möbel und Gegenstände des Alltags, die für einen bestimmten Zweck entworfen wurden, erhoben den Anspruch einer optimalen Erfüllung desselben.

Aus dieser rein verstandesmäßigen Planungsleistung und fast wissenschaftlichen Vorgehensweise erwachsen ein Absolutheitsanspruch und die Idee einer universalen Gültigkeit dieser Architekturauffassung. Der Architekt schien endgültige Lösungen für die Fragen des Wohnungsbaus anzubieten, wodurch sich das Bild und Selbstverständnis des Architekten grundlegend wandelte. Der Architekt der Moderne schien nun der Ingenieur menschlichen Lebens zu sein, da seine Bauwerke die Lebenspraxis beeinflussen, verändern und schließlich auch verbessern konnten. Verschiedene Ideologien und Weltanschauungen im 20. Jahrhundert setzten daher große Hoffnungen auf die erzieherische und lebensgestaltende Funktion der Architektur, so daß Sozialutopien oftmals mit Architekturutopien Hand in Hand gingen.⁴⁰³ Die Planungen der Architekten ließen demnach nur ganz spezifische Nutzungen zu, nach denen der Mensch sein Verhalten und seine Gewohnheiten ausrichten sollte. Der Entwurf eines neuen Lebens sollte sich in einer entsprechenden baulich-räumlichen Gestaltung der Umwelt realisieren.

Das Ausschließen von emotionalen, sozialen und psychologischen Aspekten führte jedoch in den sechziger Jahren zu Entwicklungen im Bauwesen, wodurch sich die Architektur, wie in Kapitel 2.2 dargestellt, teilweise gegen den Menschen richtete. Die minimierten Grundrisse und unveränderlichen Funktionszuordnungen führten nicht zu einem reibungslosen Ablauf der verschiedenen Wohnprozesse, sondern zu einer Beschneidung der Bewegungsfreiheit und der Verringerung menschlicher Interaktion. Die optimierte Praktikabilität einer Wohnung schloß individuelle Vorlieben und Gewohnheiten ihrer Bewohner aus. Diese mechanistische, fast technische Zuordnung räumlicher Modelle zu den verschiedenen Wohnprozessen ließ die Mietwohnung der Moderne zu einem engen Korsett mutieren, das seine Bewohner nach größeren Bewegungsräumen außerhalb ihrer Wände suchen ließ. Die baulich-räumliche Minimierung und Optimierung warf mehr Fragen auf, als sie beantwortete, schuf mehr Probleme, als sie löste. Das Paradigma des Funktionalismus offenbarte sich als eine *reductio ad absurdum*.

So mag es nicht verwundern, daß die Kulturfabriken für sich oftmals in Anspruch nahmen „Spielräume“, also funktional nicht besetzte, sondern freie und zwanglose Räume zu sein. Der operationell durchgeplante Wohnraum bot keinen Freiraum für individuelle, unvor-

⁴⁰² Banham, Rayner, *Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter*, Hamburg 1964

⁴⁰³ Vogt, Adolf Max, *Russische und französische Revolutions-Architektur 1917/1789*, Köln 1974, S. 19 ff.

hergesehene Nutzungspraktiken, und so schien es vielen Initiativen erforderlich, hierfür ein räumliches Angebot zur Verfügung zu stellen. Der Begriff Spielraum bezog sich dabei nicht auf das kindliche Spiel oder den sportlichen Wettkampf, sondern auf eine freie, lustvolle, einen Selbstzweck darstellende Tätigkeit, für die ein Ort geschaffen werden sollte. Auch Hermann Glaser hat in seinem Band „Die Wiedergewinnung des Ästhetischen“ die Kultur als „gesellschaftlichen Spielraum“ definiert und von Schillers Spieltheorie abgeleitet.⁴⁰⁴ Demnach realisiere sich menschliche Existenz nur da vollständig, wo der Mensch spielt. Diesem „wo“ wurde zunächst keine räumliche Entsprechung oder ein konkreter Ort zugeordnet, wodurch die Forderung nach Spielraum einen utopischen Charakter hat. Glaser hatte bereits 1970 die Eigenschaften eines solchen „Raumes“ wie folgt zu umreißen versucht: „Unter ‚Spielraum‘ sei verstanden ein Treff- und Verschränkungsraum an sich widersprüchlicher Elemente, die in einen Zusammenhang gebracht werden. Der Spielraum als Verschränkungsraum verbindet Stofflichkeit und Formalität, Reflex und Ratio, Reflexion und Aktion, Simulation und Ernstfall. Er ist im wesentlichen Freiheitsraum, in dem sich die individuellen wie gesellschaftlichen Strebungen arrangieren können, wobei die Spielregeln dynamisch zu handhaben und dem jeweiligen Inhalt anzupassen sind. Der Spielraum ist Vorraum der Aktion.“⁴⁰⁵

Die in dieser Untersuchung beschriebene Strategie der Umnutzung⁴⁰⁶ kann als Versuch gewertet werden, dieser Definition von Spielraum einen konkreten Raum zu geben. Die vielfältigen Handlungsakte, durch die sich die Umnutzung eines Gebäudes zusammensetzen, richten sich ganz pragmatisch nach den vorhandenen Möglichkeiten eines Gebäudes. Ihre genauso vielfältigen Anforderungen werden nicht vorab festgelegt, wonach man eine baulich-räumliche Form gestalten könnte, sondern passen sich an. Die Strategie der Umnutzung stellt also den Absolutheitsanspruch und die Ausschließlichkeit der Entwurfsplanungen in der modernen Architektur in Frage und bewies in der Praxis das Gegenteil. Demnach wären Form und Funktion voneinander unabhängig und eine Entwurfshaltung, die deren gegenseitige Bedingtheit postulierte, obsolet. Denn wenn ein Architekt ein Gebäude zu einem bestimmten Zweck errichtet und eine entsprechende Form für diesen Zweck erarbeitet hatte, so mußte dies umgekehrt nicht bedeuten, daß später keine anderen Nutzungen möglich waren.

⁴⁰⁴ Glaser, Hermann, u. Karl-Heinz Stahl, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, München 1974, Kapitel III, S. 147–212

⁴⁰⁵ Glaser, Hermann, *Prolegomena und Beispiele zu einer gesellschaftlichen Spielraumtheorie*, in: Gisecke, H., u. A., *Politische Aktion und politisches Lernen*, München 1970, S. 88

⁴⁰⁶ Die Umnutzung oder Umwidmung von Gebäuden ist eine Praxis, die so alt ist wie die Architektur selbst. Durch ihre Festigkeit überdauerten die meisten Bauwerke ihre Erbauer und verloren oftmals ihre ursprüngliche Funktion durch Eroberung, Besetzung, Entweihung, Besitzerwechsel, Erbteilung usw. Durch Umbau, Erweiterung oder Verkleinerung wurden Gebäude der neuen Nutzung entsprechend umgestaltet. Die Besetzungs- und Umnutzungspraxis, die in den siebziger Jahren aufkam, unterscheidet sich, wie die vorliegende Untersuchung auch gezeigt haben sollte, von den anderen insofern, als daß sie als symbolischer Akt auch thematisiert wurde. Umnutzung war hierbei weniger Pragmatik im Einzelfall als eine dezidierte Stellungnahme zum Umgang mit bestehenden Gebäuden überhaupt.

Die Möglichkeit alternativer Nutzungen bedeutete, daß die bauliche Lösung einer Bauaufgabe nicht die einzig mögliche Zuordnung einer Form zu einem Handlungsprozeß darstellte. Sullivans Prinzip „form follows function“, auf das sich die Architekten der Moderne beriefen, wurde ausgehebelt, indem gezeigt wurde, daß – auch wenn die Form ein fester und nicht veränderbarer Parameter war – sich die Funktion jederzeit individuell definieren und variieren ließ. Jedes Nachdenken über optimale Gebäude- und Grundrißformen schien insofern überflüssig, als daß gegenüber der Offenheit der Nutzung beziehungsweise Funktion keine Präzisierung und ultimative Definition mehr nötig war.

Durch die Praxis der Umnutzung wurden der Architekt und sein Gebäude insofern voneinander getrennt, als daß dessen Planungsabsicht durch den neuen Gebrauch der Räume vollständig negiert wurde. Die Einheit von Werk und Autor wurde damit aufgelöst, womit der Idee des Planers keine Verbindlichkeit mehr zukam. Selbst wenn die Planungsidee noch so stringent aus der Aufgabenstellung abgeleitet ist, stellt sie lediglich einen unverbindlichen Lösungsvorschlag und das Gebäude ein offenes Nutzungsangebot dar. Allein entscheidend für die Nutzung eines Bauwerks ist nicht die Absicht des Architekten, sondern die Vorstellungen der Bewohner beziehungsweise Nutzer.

Bei der Aufhebung der Einheit von Werk und Autor lassen sich Vergleiche zu Kommunikationsmodellen in der Literaturwissenschaft ziehen. Zeitgleich mit den ersten Umnutzungsprojekten Ende der sechziger Jahre hat Roland Barthes mit der an Nietzsche erinnernden Sentenz „Der Autor ist tot“ die Theorie des Strukturalismus auf eine kurze Formel gebracht. Demnach treten die inhaltlichen Intentionen und gerichteten Implikationen des Autors gegenüber der strukturellen Abhängigkeit der einzelnen Elemente untereinander für die Interpretation eines Textes in den Hintergrund. Für die Interpretation und Analyse stellt der Text die einzige Autorität dar, und nur über ihn konstituiert sich der Autor. Die Sinnkonstitution einer Nachricht beziehungsweise eines Textes gründet sich zum einen auf die Tiefengrammatik der literarischen Texte und zum andern auf die Leserkompetenz.⁴⁰⁷ Die Bedeutung eines Textes hängt von der Fähigkeit seines Lesers ab, einzelne Zeichen zu erkennen und zusammenzufügen, er vollendet sich durch das im Verstand des Lesers wirksame Tiefenstrukturnetz aus logischen Oppositions-, Einbeziehungs- und Widerspruchsbeziehungen.⁴⁰⁸ Diese Analysestrategie kann mit dem Schlagwort „Der Leser ist der Autor“ zugespitzt dargestellt werden. Die Subjektivität der Leser vervielfacht die möglichen Auslegungen und Interpretationen eines Textes, wobei diese nicht vollständig beliebig und willkürlich sind, da sie sich ja letztendlich an der Struktur des Textes orientiert.

Die Strategie der Umnutzung stellt eine Analogie zu dieser Interpretationsweise dar. Der Architekt entwirft ein Gebäude für bestimmte Produktions- oder Lebensprozesse durch die Kombination verschiedener Elemente, die gleichfalls eigenen, vom Urheber unabhängigen

⁴⁰⁷ Biti, Vladimir, *Literatur- und Kulturtheorie*, Hamburg 2001, S. 766

Regeln folgen. Ein Gebäude muß Einzelanforderungen genügen, wie dem Schutz von Witterung und Wetter, das Halten einer bestimmten Temperatur, optische und akustische Trennung usw., die miteinander in Beziehung stehen. Der Nutzer hat die Kompetenz, die einzelnen Elemente zu verstehen und seinen Anforderungen dienstbar zu machen. Die einzelnen Elemente lesen zu können, bedeutet, ein Gebäude nutzen zu können. Das Bauwerk konstituiert sich damit durch seinen Leser beziehungsweise seinen Nutzer oder Bewohner. Die ursprünglichen Absichten des Architekten müssen dabei nicht zum Tragen kommen. Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, kann der Reiz darin bestehen, der ursprünglichen Bestimmung eines Gebäudes durch eine völlig gegenteilige Nutzung zu begegnen. Für manche Nutzer, wie beispielsweise die Bewohner von Lofts, lag der Reiz im größtmöglichen Kontrast zwischen jetzigem und vorigem Gebrauch der baulichen Struktur.

Das Bauwerk, wie es vom Architekten gestaltet wurde, und das Bauwerk, wie es von seinem Nutzer gebraucht wird, sind daher nicht zwangsläufig identisch. Bestimmung und Gebrauch divergieren um so stärker, je älter ein Bauwerk ist, je größer der Zeitraum zwischen dem ursprünglichen Entwurf und der aktuellen Nutzung ist. Für die Poetik spricht Eco dabei von einem „offenen Kunstwerk“, bei dem der „Produktionsakt“ und der „Konsumtionsakt“ voneinander getrennt sind. So wie eine Form, ein gelungenes Werk, das Ziel einer Produktion und der Ausgangspunkt einer Konsumtion, die der ursprünglichen Form immer wieder neu von verschiedenen Perspektiven her Leben gibt⁴⁰⁹, darstellt, so präsentiert sich auch ein Gebäude zunächst als ein gestaltetes Produkt, das durch unterschiedliche Nutzer immer wieder anders nachvollzogen wird. Ein Gebäude wird wie ein Text ständig neu gelesen und damit produziert.

Der Architekt – und auch der auf Effizienz und Wirtschaftlichkeit bedachte Industriearchitekt – unterbreitet mit seinem Entwurf, und sei er auch noch so rationell auf einen bestimmten Produktions- oder Lebensprozeß zugeschnitten, lediglich einen Lösungsvorschlag, er offeriert nur ein unverbindliches Nutzungsangebot. Diese Unverbindlichkeit stellt die Entwurfstätigkeit nicht in Frage, aber den Absolutheitsanspruch, der das Bauwesen seit der frühen Moderne begleitet. Außer bei seinem Eigenheim hat der Architekt nach der Fertigstellung seines Gebäudes keinen Einfluß mehr auf dessen Nutzung, Um- und Neugestaltung, Umnutzung oder Zweckentfremdung.

Der amerikanische Architekt und Theoretiker Peter Eisenman hat auf dem Deutschen Architektentag in Dessau 1994 erklärt, daß der Architekt mit seinen Bauten „suggestions“, also nur Vorschläge oder Anregungen machen könne. Mit Verweis auf die jüngere Generation ergänzte Eisenman, daß es die „kids“ seien, die diese zu interpretieren und immer wieder neue Antworten zu finden hätten. Zwar bezog er letzteres auf die Aneignung öffentlicher

⁴⁰⁸ ebenda

⁴⁰⁹ Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1990, S. 10

Plätze durch jugendliche Skateboardfahrer, die mit ihren akrobatischen Übungen Bänke, Geländer, Podeste oder Balustraden zwar zweckentfremden, dafür aber für eine Belebung dieser Plätze sorgten. Dadurch entstünde eine neue Form öffentlichen Lebens, die der Planer nicht vorgesehen habe, die aber durchaus legitim sei. Jeder Architekt müsse sich daher eine Neuinterpretation seiner Gebäude gefallen lassen. Diese bescheidene Zurücknahme untermauerte Eisenman auch bei seinem Entwurf für das Mahnmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin. Wie die Anlage letztendlich genutzt und angenommen würde, müsse offen sein, auch wenn dies Mißbrauch ermögliche, erklärte er mehrfach gegenüber der Presse.⁴¹⁰

Der Gebrauch eines Gebäudes ist letztendlich offen, und die Intentionen und Planungsabsichten des Architekten sind keinesfalls bindend. Wie die verschiedenen Umnutzungsformen gezeigt haben, erschafft der Nutzer das Gebäude in praxi immer wieder neu. Der vor-malige Industriebau wird zu einem Kultur- und Kommunikationszentrum, der Raum für profane alltägliche Erwerbsarbeit zu einem Raum für kulturelle Veranstaltungen, der Ort einer zweckgerichteten, technisierten Tätigkeit zu einem Ort für eine freie, kreative Betätigung. Die ursprüngliche Bestimmung des Gebäudes ist zwar von entscheidender Bedeutung für den symbolischen Akt der Umnutzung, aber nicht entscheidend unter dem Aspekt der Praktikabilität. Wie die vorliegende Untersuchung gezeigt haben sollte, war für die Umnutzung früherer Industriebauten die Zeichenfunktion ausschlaggebend und weniger ihre baulichen und infrastrukturellen Vorteile.

Die ursprüngliche Bestimmung des Industriebaus ist nach dessen Stillegung aufgehoben und durch die Umnutzung nicht mehr gültig. So könnte man analog zu Barthes' provokanter These „Der Autor ist tot“ auch sagen: **„Der Architekt ist tot.“**⁴¹¹ Letztendlich ist, wie in der strukturalistischen Argumentation der Text, das Bauwerk die einzige Autorität für seine Lesbarkeit. Das Gebäude allein ermöglicht unterschiedliche Interpretationen beziehungsweise Nutzungen.

Mit dem Wunsch, die Fabrik als Zeichen für sich zu nutzen, haben die Initiatoren der Kulturfabriken eine neue Funktion geschaffen oder vielmehr eine Art Assemblage vieler Funktionen. Zum einen sollten viele einzelne Nutzungsformen, wie Ausstellungstätigkeit, künstlerische Produktion, Theater- und Konzertaufführungen usw. unter einem Dach vereint werden, was durch keine der dafür bestehenden Typologien, wie Galerien, Schauspielhäuser und dergleichen, zu erfüllen war, und zum anderen entstanden durch die Auseinandersetzung mit dem Raum weitere, neue Nutzungsformen wie Performances oder Rauminstallationen, die das bisherige Verständnis von Kunst erweiterten. Den räumlichen Möglichkeiten entsprechend schufen sich die Initiatoren neue Funktionen, veränderten sie, paßten sie an.

⁴¹⁰ „Es ist kein heiliger Ort“, Interview mit Mahnmal-Architekt Peter Eisenman vom 10. 5. 2005, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,355383,00.html>

Der pragmatische und kreative Umgang mit dem Bestand eines Fabrikgebäudes läßt das Diktum „Der Leser ist der Autor“ auch auf die Architektur übertragen. Durch das Schaffen und Anpassen einer Funktion für einen vorhandenen Bau kann man nun sagen: „**Der Nutzer ist der Architekt.**“ Der Nutzer entscheidet, ob ein größerer Hallenbau nun eine industrielle Produktionsstätte oder eine Konzertsaal ist. Der Gebrauch, die Interpretation bestimmt letztendlich das Bauwerk.

Die aufgezeigte Bandbreite von Umnutzungsmöglichkeiten allein bei den Kulturfabriken stellt den Begriff der Funktion grundlegend in Frage. Sie sind der praktische Beweis dafür, wie die Intentionen des Architekten aufgehoben und für nichtig erklärt wurden. Statt von einer fast mathematischen Zuordnung müßte man eher von einer Eignung von Formen und Räumen für einen Prozeß, einen Vorgang sprechen. Da sie sich aus zu vielen verschiedenen Prozessen und Handlungen, technischen und physikalischen Anforderungen zusammensetzt, wäre eine jeweils gültige Definition einer Funktion ohnehin kaum möglich. In letzter Konsequenz muß man behaupten: „**Es gibt keine Funktion in der Architektur.**“ Statt von Funktion als Ausdruck für leistungsbezogene Abhängigkeit und stringente Zuordnung müßte man vielmehr von **Praktikabilität** sprechen. Bestimmte bauliche Formen können sich sowohl für eine maschinelle Produktion als auch für einen Kulturbetrieb eignen und sind damit nicht einseitig funktional, sondern für beides praktikabel. Der Begriff Funktion suggeriert eine fast wissenschaftliche Ableitung der Form aus der jeweiligen Aufgabe und scheint daher andere Verwendungsmöglichkeiten auszuschließen. Mit der Beschreibung **praktikabel** hingegen wäre eine Form, eine baulich-räumliche Struktur als für weitere Gebrauchsmöglichkeiten offen gekennzeichnet und ihre Eignung für künftige Nutzungen impliziert.

⁴¹¹ Das gilt zumindest für den „modernen Architekt“, der den Universalitäts- und Absolutheitsanspruch für das Konzept der Entwicklung der Form aus der Funktion abgeleitet hat. Die Baumeister früherer Jahrhunderte hatten ein bescheideneres Selbstverständnis.

8 Abbildungen



Abb. 1: Brauerei Bodenstein, Magdeburg

aus: Ullrich, S., *Industriearchitektur in Magdeburg*, Magdeburg 2003, S. 68

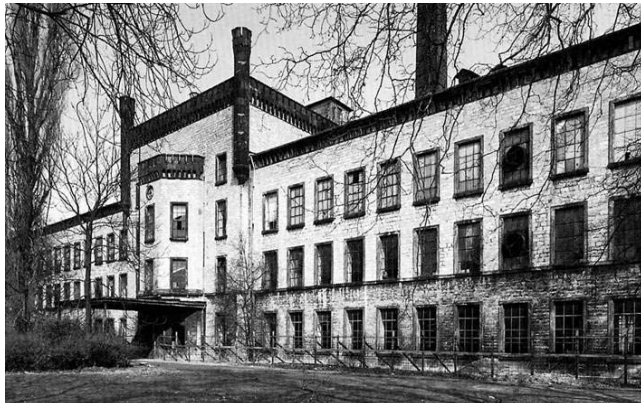


Abb. 2: Ravensberger Spinnerei, Bielefeld, Friedrich Kaselowsky, 1855–1862

LWL – Amt für Denkmalpflege in Westfalen, aus: Kierdorf, A., u. U. Hassler, *Denkmale des Industriezeitalters*, Tübingen, Berlin 2000, S. 224



Abb. 3: Kanalpumpwerk, Mannheim, Richard Perrey, 1903

Photographie: Arne Winkelmann, 2000

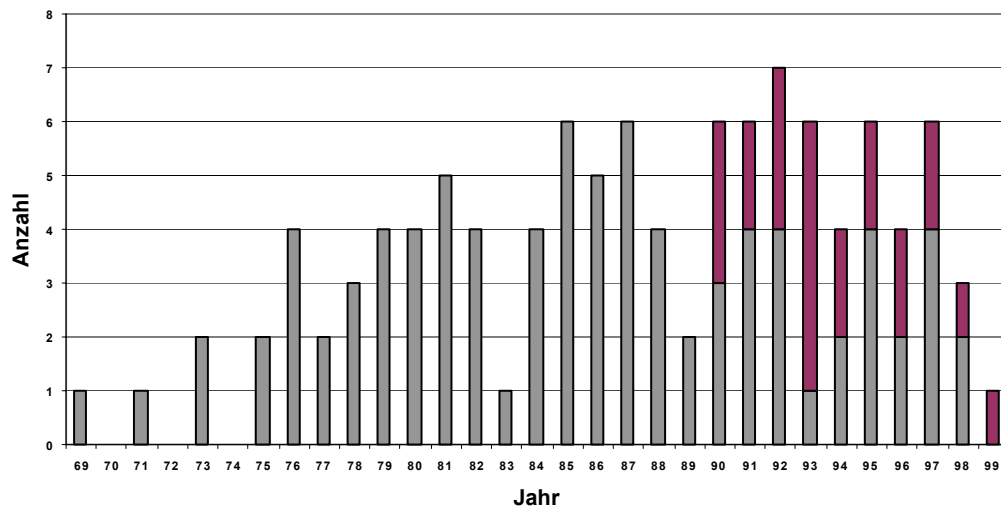


Abb. 4: Diagramm mit Gründungsdaten von 109 soziokulturellen Zentren

alte Bundesländer
neue Bundesländer

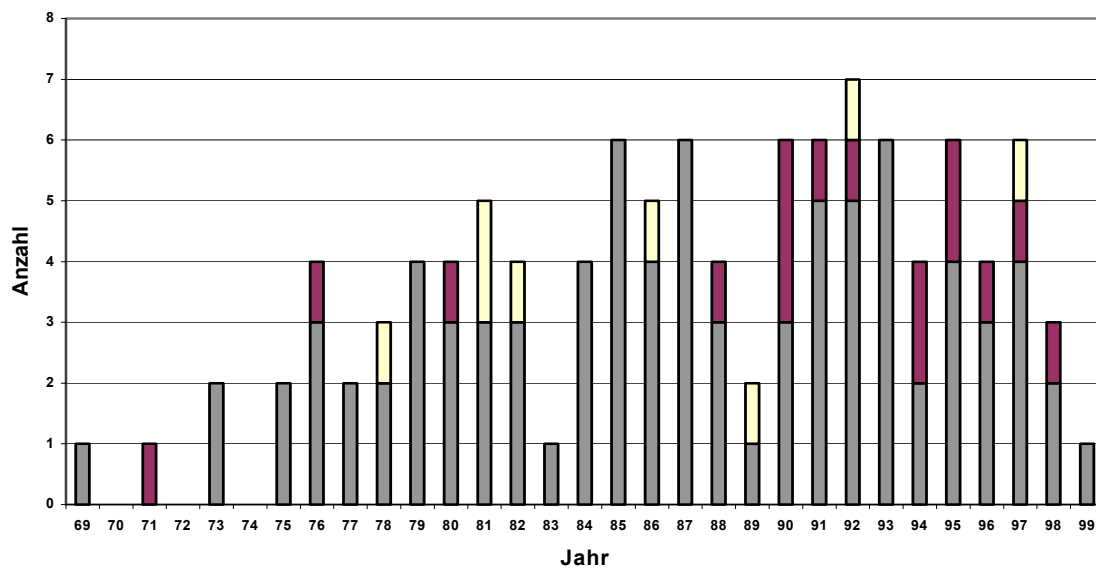


Abb. 5: Diagramm mit Trägerschaften von 109 soziokulturellen Zentren

eingetragener Verein
GmbH bzw. gGmbH
Kommune



Abb. 6: *Fabrik*, Hamburg, 1991

Photographie: Andreas Darkow, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, Umschlaginnenseite

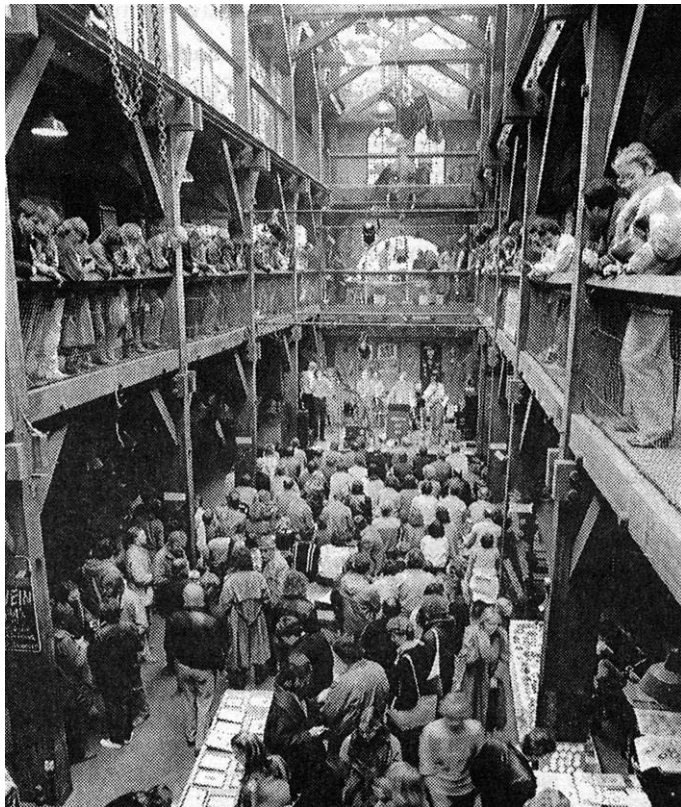


Abb. 7: *Fabrik*, Hamburg

Photographie: Denis Brudna, aus: Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume*, Hannover 1994, S. 43



Abb. 8: Konzert mit der „Jungen Deutschen Philharmonie“ 1981 in der *Fabrik*, Hamburg
 Photographie: Denis Brudna, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 85



Abb. 9: Fröhschoppen in der *Fabrik*, Hamburg
 Photographie: Dr. Friedemann Simon, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 71



Abb. 10: Malwerkstatt in der *Fabrik*, Hamburg
 Photographie: Axel Stuppy, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 58

FABRIK

Abb. 11: Piktogramm *Fabrik*, Hamburg



Abb. 12: Boxgruppe der *Fabrik*, Hamburg

Photographie: Denis Brudna, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 104

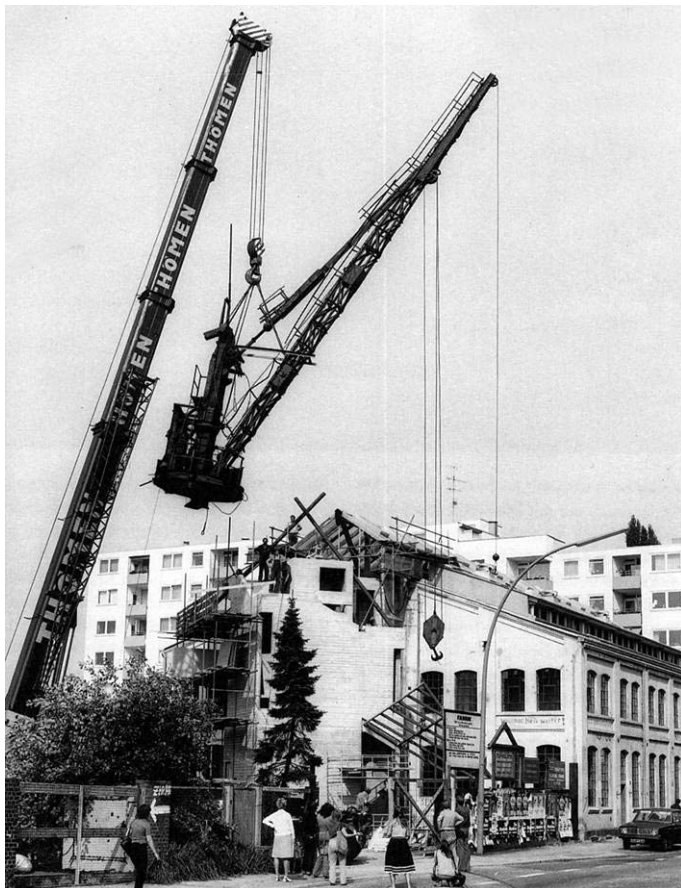


Abb. 13: Montage des Krans an der *Fabrik*, Hamburg, 1979

Photographie: Denis Brudna, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 127

LAGERHALLE

Am Heger Tor
Rolandsmauer
45 Osnabrück
Tel. 0541 22722

FEBRUAR '78

ÖFFNUNGSZEITEN:
täglich von 14-18 h und von 19-24 h
freitags und sonntags bis 01.00 h
sonntags ab 10.30 h
dienstags geschlossen

ACHTUNG: Ab sofort läuft das Kinoprogramm nach neuem Konzept! Wir bitten auf die Einführung von Karten und Karten, sowie auf neue Öffnungszeiten zu achten! (Müssen, doch mehr, weißt!)

Mo. 1.	15.00 20.30 23.00	2,50	Seniorentreff in der Kneipe bei Kaffee und Kuchen. LEBIE NEHERE DEUTSCHE FILME STROSZEK BRD 1977, Werner Herzogs neuer Film über "Kaspar Hauser in Amerika". <i>Gründungs- / Festivalschreibung</i>
Fr. 3.	20.00	5,00	FILMNACHT mit Marilyn Monroe THE MISFITS - NICHT GESELLSCHAFTSFÄHIG Regie: John Huston Melodrama in den Rocky Mountains mit Clark Gable. FLUSS OHNE WIEDERKEHR Regie: Otto Preminger Western mit Robert Mitchum. MANCHE MOGENS HEISS Regie: Billy Wilder Turbulente Komödie mit Tony Curtis und Jack Lemmon.
So. 4.	14.00 15.00 20.00		Kinderkarneval Karneval für Senioren mit vielen karnevalistischen Überraschungen Rampa Zappa und viel Stimmung zum Mitschunkeln
So. 5.	10.30 18.00 20.30	2,50	Frühschoppen mit YOUNG STAR COMBO Gleichzeitig ist Kinderspiel im 2. Stock. ETWAS VON EINER NACHT IN CASABLANCA Die Marx-Brothers in ihrem Spätwerk. <i>Das ist / Spätkomödie</i>
Mo. 6.	20.00		ROSENMONTAGSDISCO mit Wolfgang.
Mo. 8.	15.00 20.30 23.00	2,50	Seniorentreff in der Kneipe bei Kaffee und Kuchen. LEBIE RECHT KUHLE WAMPE Klassiker der Arbeiterbewegung von Slatan Dudow.
Di. 9.	20.00		Informationsveranstaltung der Bürgerinitiative gegen Atomenergie.
Fr. 10.	20.00 20.30 23.00	3,00 2,50 1,00	KABARETT, KLEINKUNST & FOLKLORE Ein Abend mit RAINER BAASNER und MCST OSTEN. CHINA - Aufbauleistung und Entwicklungswege. Reiseeindrücke und Analysen über China und die Haltung deutscher Intellektueller zu China. Dia-Vortrag mit Volksmusik aus China. Veranstalter: Berliner Hefte. DOCUMENTAR FILM Yu Gung versetzt Berge - DAS FISCHERDORF Filmmaterial, das J. Iven aus China mitgebracht hat. <i>Der blinde Vogel</i>
So. 11.	20.00	5,00	Bluesabend mit der Gruppe DAS DRITTE OHR
So. 12.	10.30 18.00 20.30	2,50	Frühschoppen mit Musik vom Plattenteller. Gleichzeitig ist Kinderspiel im 2. Stock. LEBIE RECHT DIE DREIGROSCHENOPER Deutschland 1929 Regie: G.W. Pabst
Mo. 13.	20.00		DICHTERLESEUNG Gerald Zischorsch, aus der DDR ausgebürgerter Schriftsteller. liest aus seinen Werken.
Mo. 15.	15.00 20.30 23.00	2,50	Seniorentreff in der Kneipe bei Kaffee und Kuchen. Eröffnung der Foto- und Dokumentenausstellung: Indianer in Nordamerika. LEBIE IN MEMPHIS CHAPLIN'S SPARKER LIMP EIN KONIG IN NEW YORK Chaplins sarkastische Abrechnung mit Amerika.
Di. 16.	20.00		THEMA INDIANER "HOME" (Film, OMO) POW MOW-Benefizkonzert zur Unterstützung der Indianer in Nordamerika, selbstverständlich mit vielen Informationen.
Fr. 17.	23.00	2,50	WOLFE BEIM LEBEN / SCHWARZE WOLFE Yeah Yeah Yeah GB 1964 Ein Meilenstein in der Beatles-Karriere!
So. 18.	19.00		RECHT AUF BILDUNG - Informationsabend der SPD-Betriebsjugend - schon ab 14.00 h gibt es Informationsstände.
So. 19.	10.30 20.00	5,00	Frühschoppen mit Musik vom Plattenteller. Gleichzeitig Kinderspiel im 2. Stock. BILL RAMSEY und die Freunde BRUMMKREISEL Pop-Jazz und Blues von Motown bis Rock.
Mo. 22.	15.00 20.30 23.00	2,50	Seniorentreff in der Kneipe bei Kaffee und Kuchen. LEBIE IN MEMPHIS CHAPLIN'S SPARKER LIMP LUCHTER DER GROSSTADT USA 1931 Chaplins "menschlichster" Film.
Fr. 24.	23.00	2,50	LEBIE NEHERE DEUTSCHE FILME Punkrock in London BRD 1977, Viel Musik und Ansätze einer Analyse dieser neuen Musikbewegung
So. 25.	15.00 20.00	1,00 3,00	<i>Wir pflegen auf den Gurkenkönig</i> HANSEL UND GRETEL Märchenoper von Humperdinck mit Marionetten. Aufführung der evangelischen Familienbildungsstätte. Nicht nur für Kinder!
So. 26.	10.30 18.00 20.30	2,50	Frühschoppen mit Musik vom Plattenteller. Gleichzeitig ist Kinderspiel im 2. Stock. LEBIE NEHERE DEUTSCHE FILME CHINESISCHES ROULETT BRD 1977 R.W. Fassbinders neuestes Seelendrama.

Abb. 14: Februar-Programm 1978 der Lagerhalle, Osnabrück
aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 97

Werkstätten Aktivitäten

Mehrzweckraum

- Montag** : 18.00 Treffen der Kinderbetreuer
 20.00 Bürgeraktion Lechviertel
Dienstag : 18.30 Französischkurs
 (9.1. u. 23.1.) Anlaufstelle für Straf entlassene
 (2.1., 16.1., 30.1.) 20.00 BUA
Mittwoch 18.30 Uhr Italienischkurs II
 (3.1.) AK Innenstadt
 (10.1.) 20.00 Arbeitskreis Frauenhaus
Donnerstag : 19.00 AKW
Freitag : 18.30 Griechischer Volkstanz
Samstag : 16.00 - 18.00 Deutsch für Spanier
 (13.1.) Aim-Support Gruppe
Mo. - Fr. : 14.00 - 16.00 Hausaufgabenbetreuung
 16.00 - 18.00 Spielen, Basteln usw.

Kinderhaus

- Mo. - Fr.** : 10.00 - 12.00 Vorschulkinderbetreuung
 14.00 - 18.00 Vorschulkinderbetreuung



Beratung

- Montag** : 10.00 - 12.00 Seniorenberatung
 "Offenes Ohr"
 18.00 - 19.00 Sprechstunde der Bürgeraktion
 Lechviertel e. V.
Mittwoch : 15.00 - 19.00 Beratung in Sprach- und Berufs-
 förderlehrgänge für Ausländer
 H. Ruzzu, Int. Bund für Sozialarbeit
 20.00 BI gegen Berufsverbote
Donnerstag : 14.00 - 16.00 Pro Familia

Fotolabor

- Dienstag** : 19.30 - 22.00 Fotolaborkurs
 Sonst. Laborbenützung, tägl. ab 14.00 Uhr
 nach vorheriger Vereinbarung

Radierwerkstatt

- Montag** : 19.00 Radierkurs für Fortgeschrittene
Dienstag : 20.00 Hochdruckkurs (Linolschnitt)
Mittwoch : 19.00 Radierkurs für Fortgeschrittene
Donnerstag : 18.30 Französischkurs
Mo. - Fr. : 14.00 - 18.00 Kinderbetreuung

Treff

- Montag** : 18.00 Neugriechischkurs II
 20.00 Neugriechischkurs I
Dienstag : 18.30 Spanischkurs II
 20.00 Schachkurs Blauer Bauer
Mittwoch : 19.30 Photokurs Techn. u. Gestaltung
 18.30 Spanischkurs I
 18.30 Italienischkurs I
Donnerstag : 20.00 Selbsterfahrungsgruppe
Freitag : Neugriechischkonversationskurs
Mo. - Fr. : 14.00 - 18.00 Hausaufgabenbetreuung



Bastelraum

- Montag** : (15.1., 29.1.) Treff für Schwangere
 (8.1., 22.1.) Sozialarbeitertreffen
Dienstag : 20.00 Deutsch-finnische Gesellschaft
 (9.1.) 20.00 Amnesty International
Mittwoch : 14.00 Kindermalkurs
 16.00 Kindermalkurs
 19.30 Makramé
Donnerstag : 19.30 Batiken
Freitag : 19.30 Siebdruckkurs - Fotoschablone -

Töpferei

- Montag** : 10.00 - 11.30 Aufbaukeramik
 19.00 - 20.30 Modellieren
Dienstag : 19.30 - 21.00 Aufbaukeramik
 10.00 - 11.30 Aufbaukeramik
Mittwoch : 19.00 - 20.30 Aufbaukeramik
Donnerstag : 16.30 - 18.00 Kindertöpferei
 19.00 - 20.30 Modellieren
Freitag : 19.30 - 21.00 Aufbaukeramik

Siebdruck

- Freitag** : 19.30 Siebdruckkurs - Fotoschablone -

KNEIPE

- Dienstag** : 19.30 Liberaler Stammtisch
Die., Do. : 14.00 - 18.00 Schach, Skat, Schafkopf usw.
Freitag : 18.00 Stammtisch der Kindererzieherinnen
 und -erzieher

Abb. 15: Übersicht Werkstätten und Aktivitäten des *Altstadtzentrums Kresslesmühle*, Augsburg
 aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 77



Abb. 16: Stammtischeröffnung in der *Pumpe*, Kiel
aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 83



Abb. 17: Seniorentreff in der *Lagerhalle*, Osnabrück
aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 96



Abb. 18: Türkische Gastlichkeit im *Altstadtzentrum Kresslesmühle*, Augsburg
aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 80



Abb. 19: Teestube im *Pumpwerk*, Wilhelmshaven

© Kulturzentrum Pumpwerk, Wilhelmshaven, aus: *Kultur aktiv in alten Gebäuden*, Berlin 1979, S. 101



Abb. 20: Kneipe im *E-Werk*, Erlangen

aus: *Umnutzung von Fabriken – Übersichten und Beispiele*, Dortmund 1984, S. 153



Abb. 21: Peter Herbolzheimer und Bill Ramsey in der Kneipe der *Fabrik*, Hamburg, 1979

Photographie: Dr. Friedemann Simon, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 133

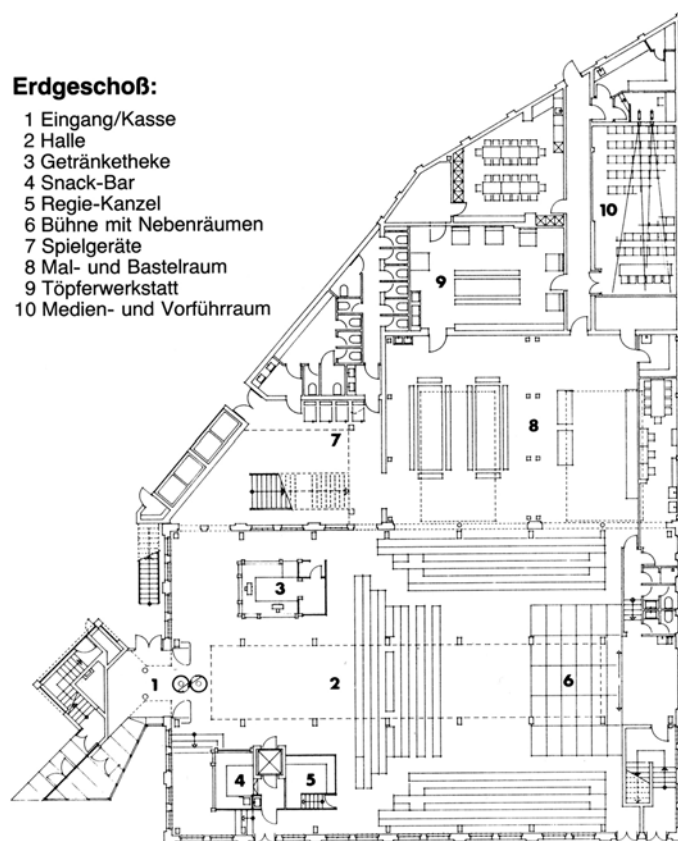


Abb. 22: *Fabrik*, Hamburg, Grundriß Erdgeschoß, nach dem Umbau 1977
 aus: Umnutzung von Fabriken – Übersichten und Beispiele, Dortmund 1984, S. 160

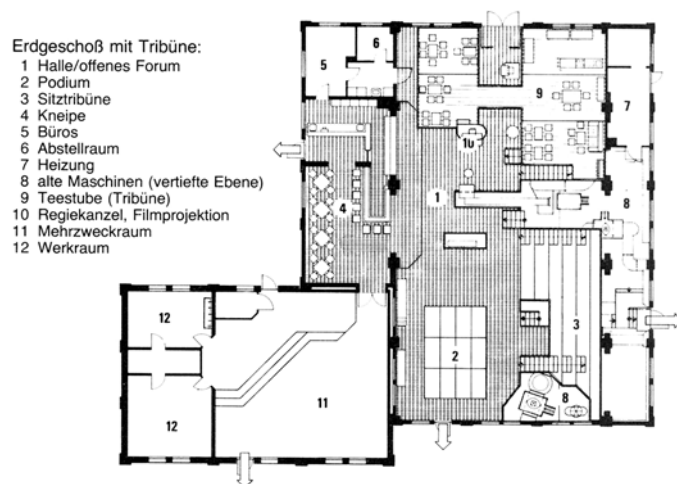


Abb. 23: *Pumpwerk*, Wilhelmshaven, Grundriß Erdgeschoß
 aus: Umnutzung von Fabriken – Übersichten und Beispiele, Dortmund 1984, S. 155

- Erdgeschoß:**
- 1 Halle/offenes Forum
 - 2 Sitzcken
 - 3 Billard
 - 4 Trampolin
 - 5 Cafeteria
 - 6 Getränketheke
 - 7 Getränkelager
 - 8 Küche
 - 9 Partyraum
 - 10 Gruppenräume
 - 11 Druckerei
 - 12 Studio
 - 13 Lager
 - 14 Mopedwerkstatt
 - 15 Werkraum
 - 16 Fotolabor
 - 17 Musikübungsraum

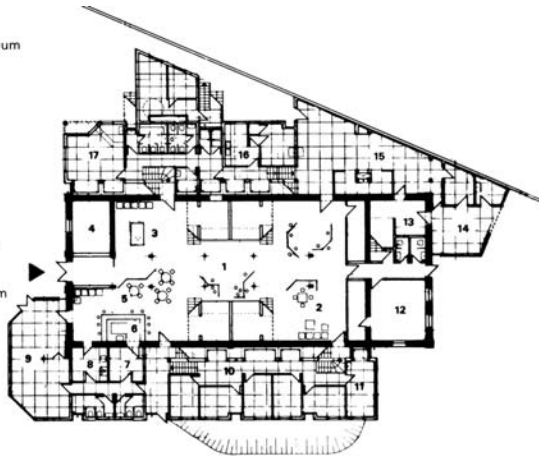


Abb. 24: Jugendzentrum Hoechst, Frankfurt-Hoechst, Grundriß Erdgeschoß
aus: Umnutzung von Fabriken – Übersichten und Beispiele, Dortmund 1984, S. 120

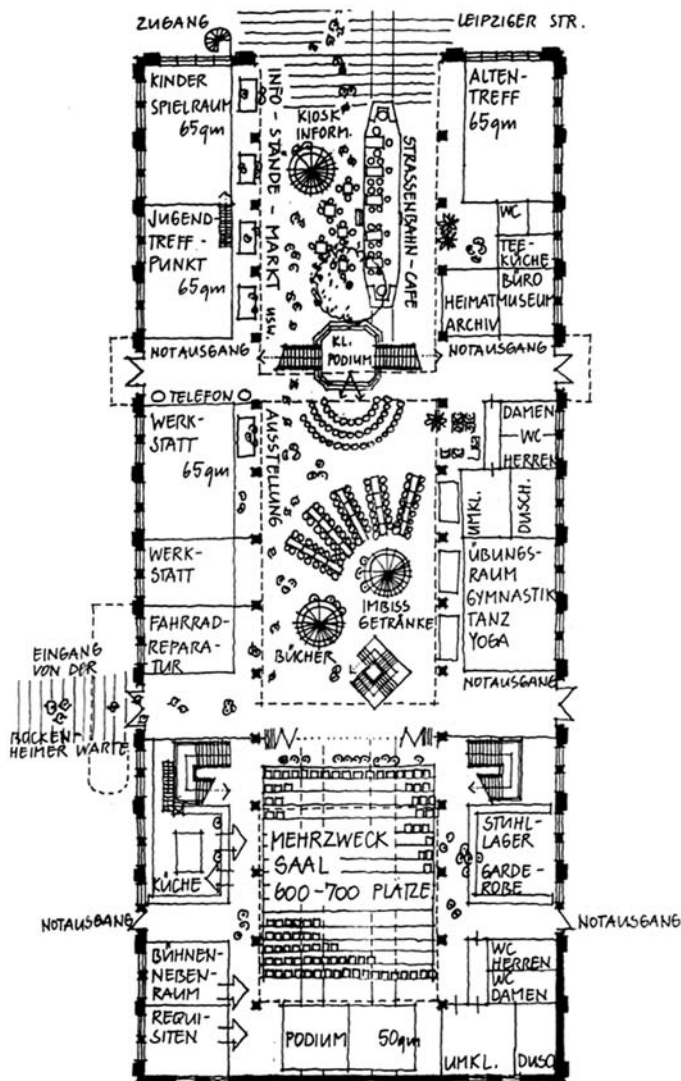


Abb. 25: Bockenheimer Depot, Frankfurt/Main, Projekt, Grundriß Erdgeschoß
aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 110



Abb. 26: Straßenbahndepot in Frankfurt-Bockenheim
aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 108

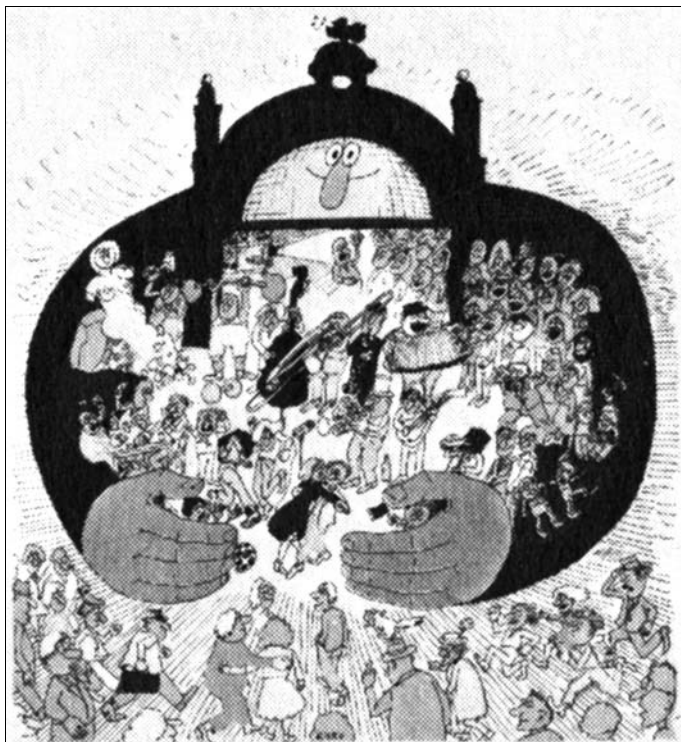


Abb. 27: Zeichnung für das Schallplattencover „Unser Depot“ für das *Bockenheimer Depot*
Zeichnung: Walter Kurowski, aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 65



Abb. 28: Piktogramm *Honigfabrik*, Hamburg



Abb. 29: Piktogramm *Bürgerzentrum Räucherei*, Kiel



Abb. 30: Piktogramm *Regenbogenfabrik*, Berlin



Abb. 31: Piktogramm *Fabrik K 14*, Oberhausen



Abb. 32: Titelblatt der „Fabrik-Zeitung“ *Fabrik K 14*, Oberhausen, 1975

Zeichnung: Walter Kurowski, aus: *Tendenzen*, 17. Jg. H. 108/109, 1976, S. 15



Abb. 33: Karikatur von einem Flugblatt der *Roten Flora*, Hamburg

aus: Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume*, Hannover 1994, S. 135



Abb. 34: Der französische Chansonnier Leo Ferré in der *Fabrik*, Hamburg, 1983

Photographie: Dr. Friedemann Simon, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 21



Abb. 35: Kommunemitglieder der *UFA-Fabrik* bei der Arbeit
 ufaFabrik Berlin e.V. – Bilderarchiv



Abb. 36: Piktogramm des *VEB Siegen*, Siegen



Abb. 37: Piktogramm des *Bahnhof Langendreer*, Bochum

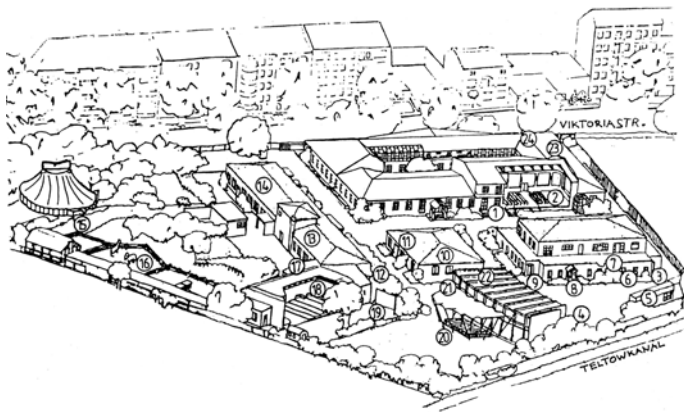


Abb. 38: Luftbildzeichnung des Geländes der *UFA-Fabrik*, Berlin
 aus: Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume*, Hannover 1994, S. 142



Abb. 39: Gelände der *UFA-Fabrik*, Berlin, Luftbild
 ufaFabrik Berlin e.V. – Bilderarchiv



Abb. 40: Piktogramm *UFA-Fabrik*, Berlin



Abb. 41: Ortsbegehung mit dem Regierenden Bürgermeister Dietrich Stobbe in der *UFA-Fabrik*, Berlin

ufaFabrik Berlin e.V. – Bilderarchiv



Abb. 42: Tor der *UFA-Fabrik*, Berlin

ufaFabrik Berlin e.V. – Bilderarchiv



Abb. 43: Zirkus auf der Bühne vor dem Umspannhaus, *UFA-Fabrik*, Berlin

ufaFabrik Berlin e.V. – Bilderarchiv



Abb. 44: Freilichtbühne in der *UFA-Fabrik*, Berlin

Photographie: Sylvie Chasles u. Fabrice Raffin, aus: *The Factories. Conversion for Urban Culture*, Basel, Berlin, Boston 2001, S. 180

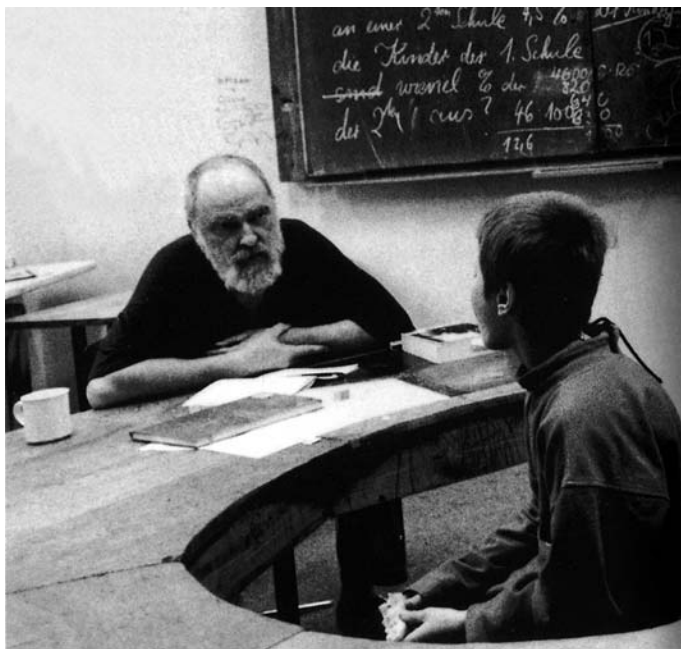


Abb. 45: Freie Schule in der *UFA-Fabrik*, Berlin

aus: *The Factories. Conversion for Urban Culture*, Basel, Berlin, Boston 2001, S.172



Abb. 46: Bio-Bäckerei in der *UFA-Fabrik*, Berlin

Photographie: Sylvie Chasles u. Fabrice Raffin, aus: *The Factories. Conversion for Urban Culture*, Basel, Berlin, Boston 2001, S.183

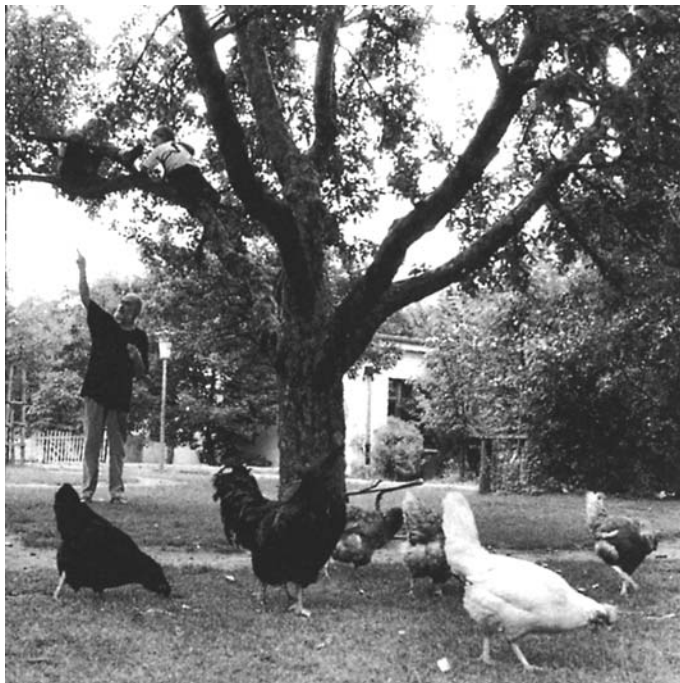


Abb. 47: Kinderbauernhof in der *UFA-Fabrik*, Berlin

Photographie: Sylvie Chasles u. Fabrice Raffin, aus: *The Factories. Conversion for Urban Culture*, Basel, Berlin, Boston 2001, S.183



Abb. 48: Dachbegrünung in der *UFA-Fabrik*, Berlin

Photographie: Sylvie Chasles u. Fabrice Raffin, aus: *The Factories. Conversion for Urban Culture*, Basel, Berlin, Boston 2001, S.183



Abb. 49: Begrünte Schallschutzwände in der *UFA-Fabrik*, Berlin

Photographie: Sylvie Chasles u. Fabrice Raffin, aus: *The Factories. Conversion for Urban Culture*, Basel, Berlin, Boston 2001, S.177



Abb. 50: *Regenbogenfabrik*, Berlin, 2001
 Archiv Regenbogenfabrik Block 109 e.V., Berlin



Abb. 51: *Regenbogenfabrik*, Berlin, 1982
 aus: Arch+, 14. Jg. H. 66, 1982, S. 60



Abb. 52: Pressekonferenz in der *Regenbogenfabrik*, Berlin, 1984
aus: Stadt im Kopf. Hardt-Walther Hämer, Berlin 2002, S. 212



Feuerwache: Technisches Denkmal



Hauptfeuerwache u. Fuhrpark, Köln, Melchiorstraße 3 1888/90 erbaut

städtebauliches Zentrum des Dreikönigenviertels
(ehemaliges Arbeiterviertel) in der Neustadt Nord

Historistischer Stil: Renaissance-Anklänge.






Von 1890–1977 Hauptfeuerwache der Stadt Köln
1974 per Ratsbeschluß zum Abriß bestimmt.
1978 wurde dieser Stadtratsbeschluß wieder aufgehoben (nicht zuletzt wegen der Aktivitäten von BINA und BAF/Bürgerinitiative Nördliche Altstadt und Bürgerzentrum Alte Feuerwache e.V.)

Abb. 53: Flugblatt für die Erhaltung der Feuerwache in Köln
aus: Hübner, I., *Kulturelle Opposition*, München 1983, S. 30



Abb. 54: Aktion der „Interessensgemeinschaft Fabrikumnutzung Werner & Ehlers“
aus: Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume*, Hannover 1994, S. 55



Abb. 55: Besetzung des Stollwerck-Geländes in Köln, 1980

Photographie: Gernot Huber, aus: *Glück Stadt Raum in Europa 1945 bis 2000*, Basel, Berlin, Boston 2002, S. 58



Abb. 56: Volksküche während der Besetzung des Stollwerck-Geländes in Köln, 1980

Photographie: Manfred Wegener, aus: *Glück Stadt Raum in Europa 1945 bis 2000*, Basel, Berlin, Boston 2002, S. 57



Abb. 57: Räumung des Stollwerck-Geländes in Köln, 1980

Photographie: Gernot Huber, aus: *Glück Stadt Raum in Europa 1945 bis 2000*, Basel, Berlin, Boston 2002, S. 58

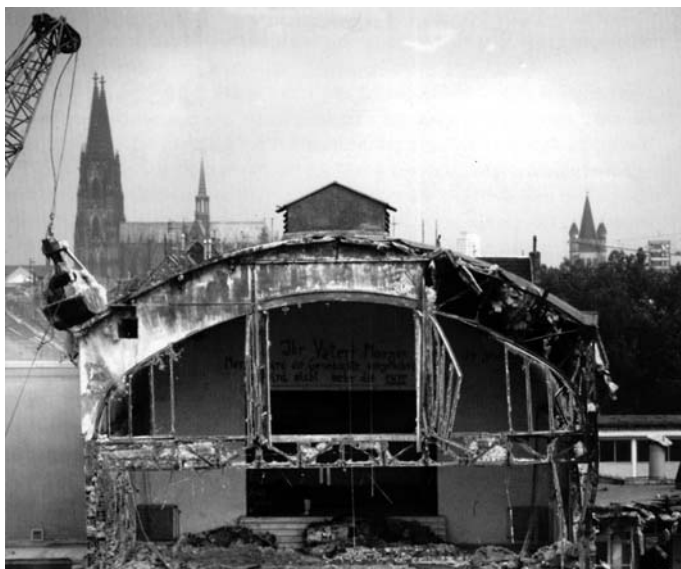


Abb. 58: Abriß des Anno-Saals auf dem Stollwerck-Gelände in Köln, 1987

aus: *Glück Stadt Raum in Europa 1945 bis 2000*, Basel, Berlin, Boston 2002, S. 61



Abb. 59: Erstes internationales Frühlingsfest im *Schlachthof*, Kassel
Archiv des KuZE, Kassel



Abb. 60: Altstadtfest des *Altstadtzentrums Kresslesmühle*, Augsburg
aus: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 79



Abb. 61: Stadtteilstadtzentrum *Adlerstraße*, Dortmund
Photographie: Helga Steinmaier, aus: Karhoff, B., R. Ringe u. H. Steinmaier, *Frauen verändern ihre Stadt*, Zürich, Dortmund 1993, S. 66



Abb. 62: Piktogramm *FAUST*, Hannover



Abb. 63: Piktogramm *Goldbekhaus*, Hamburg



Abb. 64: Piktogramm *Schokoladenfabrik*, Berlin



Abb. 65: *Regenbogenfabrik*, Berlin
Photographie: Arne Winkelmann



Abb. 66: *Wormser Fabrik*, Worms
URL: <http://www.schauraum-fabrik.de/FABRIK.HTM>



Abb. 67: *UFA-Fabrik*, Berlin
Photographie: Arne Winkelmann



Abb. 68: Übersichtsplan der *UFA-Fabrik*, Berlin

Photographie: Arne Winkelmann

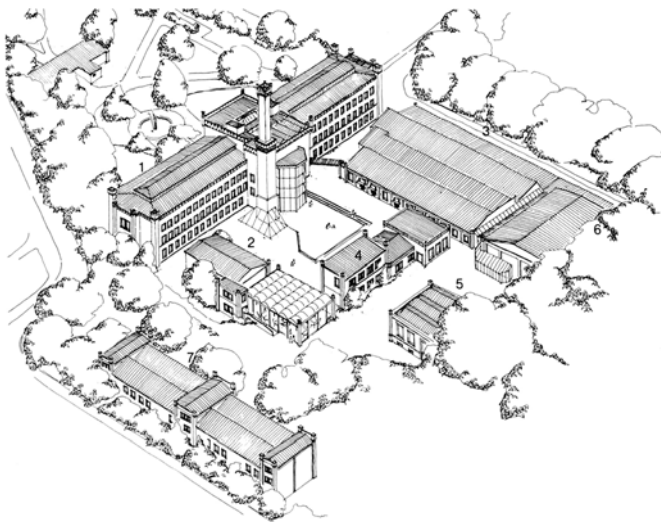


Abb. 69: Gelände der *Ravensberger Spinnerei*, Bielefeld, Isometrie

aus: Umnutzung von Fabriken – Übersichten und Beispiele, Dortmund 1984, S. 174



Abb. 70: Gelände des *Goldbekhofs*, Hamburg, Luftbild

URL: <http://www.goldbekhaus.de>

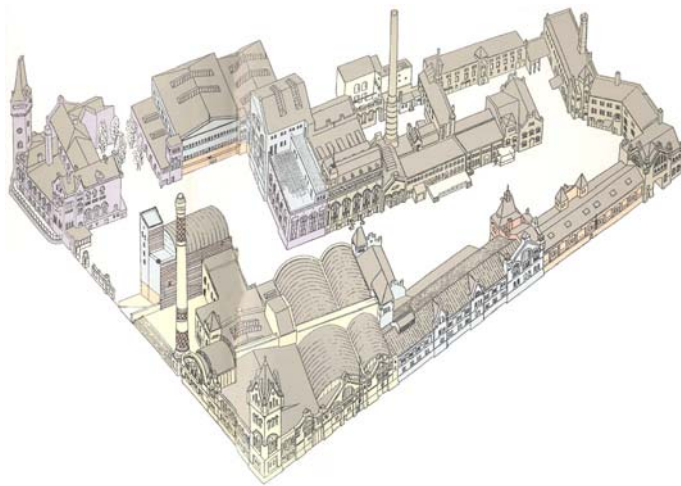


Abb. 71: *Kulturbrauerei*, Berlin, Isometrie

aus: Gypfel, J., W. Streich u. V. Wagner, *Die KulturBrauerei im Prenzlauer Berg*, Berlin 2001, S.126

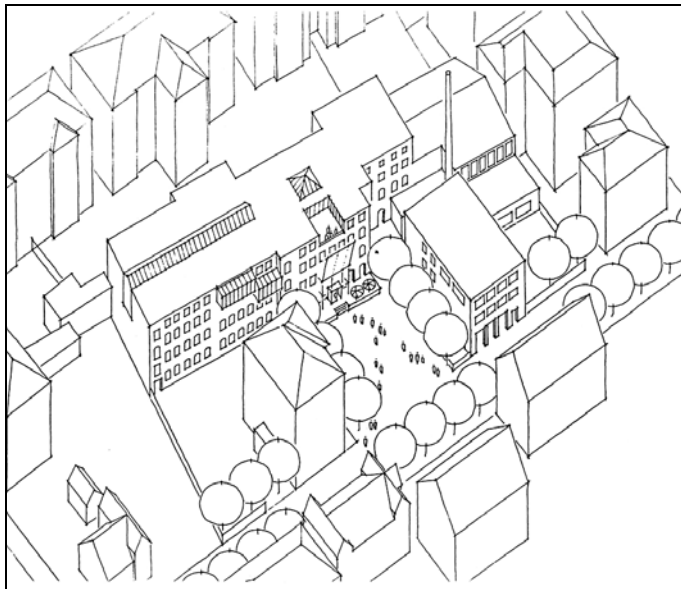


Abb. 72: *Brunsviga*, Braunschweig, Isometrie

aus: *Umnutzung von Fabriken – Übersichten und Beispiele*, Dortmund 1984, S. 174

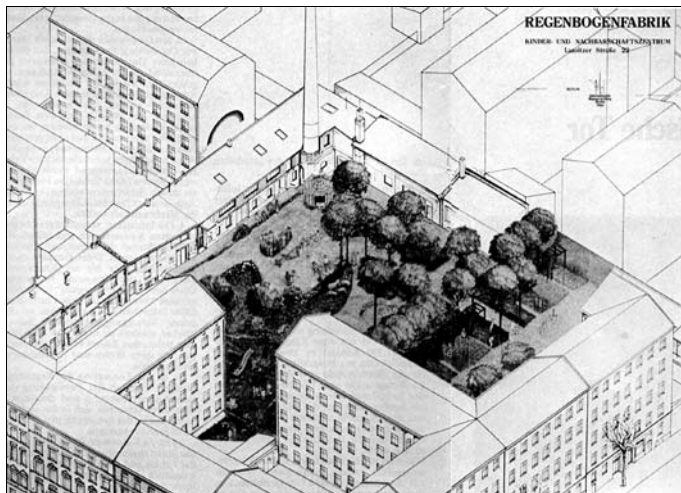


Abb. 73: Regenbogenfabrik, Berlin, Isometrie
 aus: Arch+, 24. Jg. H. 66, 1982, S. 60–61

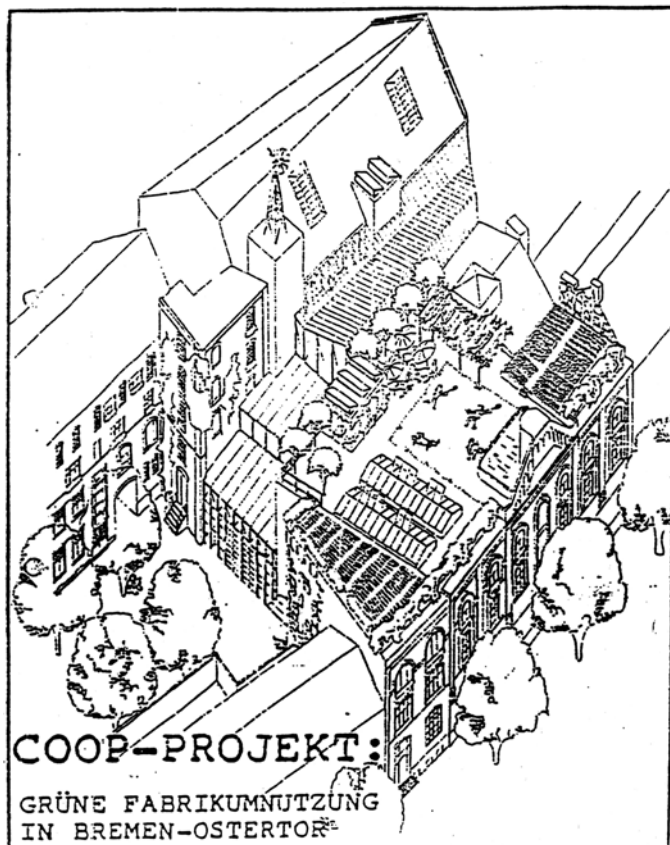


Abb. 74: Kulturzentrum Lagerhaus, Bremen, Isometrie
 aus: Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume*, Hannover 1994, S. 101

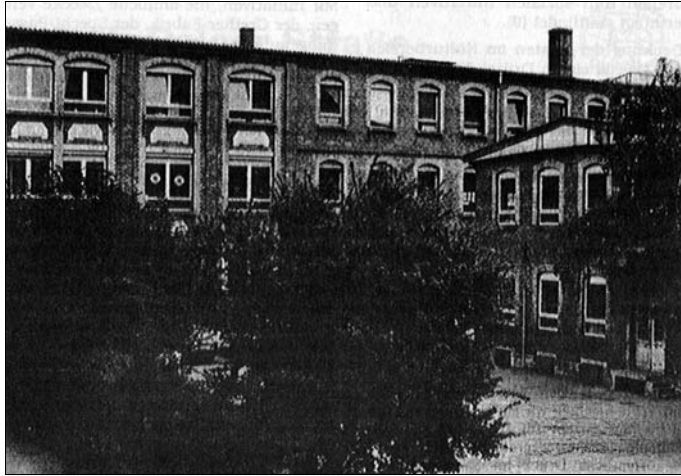


Abb. 75: *Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie*, Freiburg
aus: Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume*, Hannover 1994, S. 47



Abb. 76: *Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie*, Freiburg
URL: <http://www.fabrik-freiburg.de>

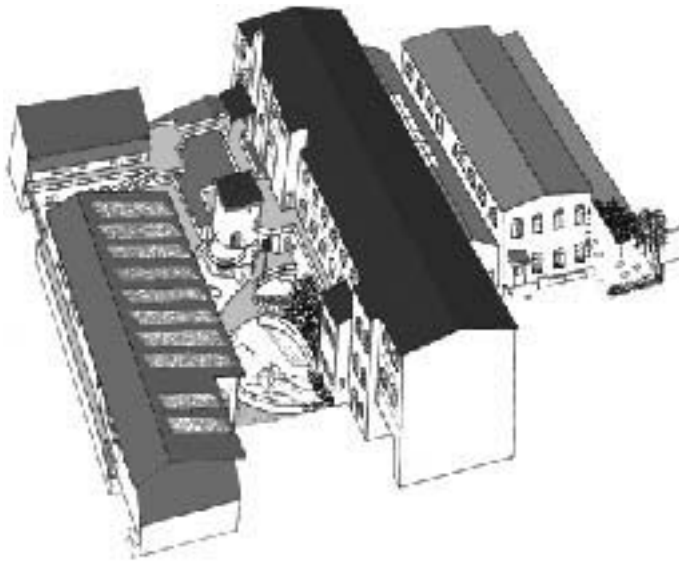


Abb. 77: *Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie*, Freiburg, Isometrie

URL: <http://www.fabrik-freiburg.de>



Abb. 78: Arbeiten am Vorderhaus, *Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie*, Freiburg

URL: <http://www.fabrik-freiburg.de>



Abb. 79: Installation „25 Momente“ anlässlich des 25. Jahrestages der *Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie*, Freiburg

URL: <http://www.fabrik-freiburg.de>



Abb. 80: Sonnenkollektoren auf dem Dach der *Fabrik für Handwerk, Kultur und Ökologie*, Freiburg

URL: <http://www.fabrik-freiburg.de>



Abb. 81: Illustration *Kulturfabrik Mittelherwigsdorf*, Mittelherwigsdorf



Abb. 82: Piktogramm *Sumpfblume*, Hameln, 80er Jahre



Abb. 83: Piktogramm *Sumpfblume*, Hameln, 90er Jahre



Abb. 84: Piktogramm *Altstadtschmiede Recklinghausen*, Recklinghausen



Abb. 85: Piktogramm *Regenbogenfabrik*, Berlin

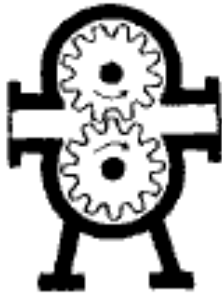


Abb. 86: Piktogramm *Fabrik Lehrter Straße*, Berlin

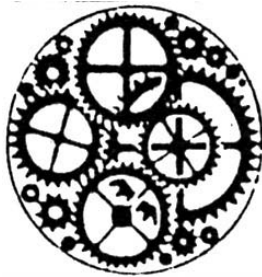


Abb. 87: Piktogramm *Fabrik Osloer Straße*, Berlin



Abb. 88: Piktogramm *Sonthofer Kulturwerkstatt*, Sonthofen

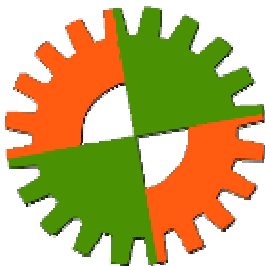


Abb. 89: Piktogramm *Fabrik*, Bruchsal



Abb. 90: Piktogramm *Kulturwerkstatt Maisach*, Maisach

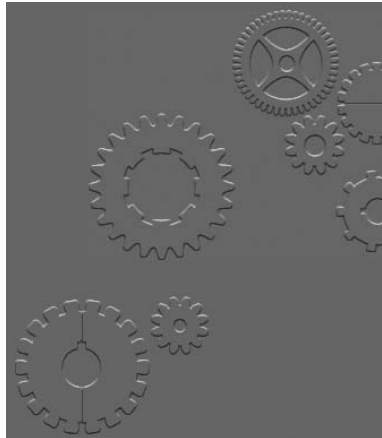


Abb. 91: Piktogramm *Künstlerhaus Dortmund*, Dortmund



Abb. 92: Piktogramm *Künstlerhaus Hamburg*, Hamburg



Abb. 93: Zeichnung für Publikation der *Lagerhalle*, Osnabrück, Wilfried W. Wolf
aus: *Lagerhalle. Das Buch*, Osnabrück 1986, Umschlag

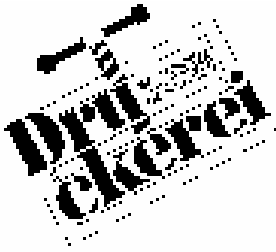


Abb. 94: Piktogramm *Druckerei*, Bad Oeynhausen



Abb. 95: Piktogramm *Die Weberei*, Gütersloh



Abb. 96: Piktogramm *Pumpwerk*, Wilhelmshaven



Abb. 97: Eingangssituation der *Pumpe*, Kiel

URL: <http://www.diepumpe.de>

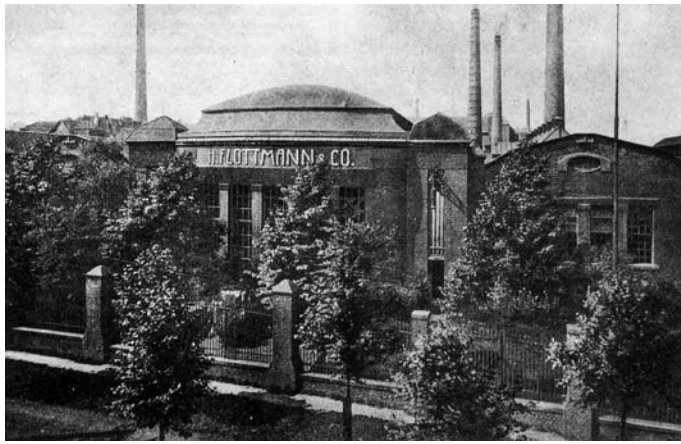


Abb. 98: Hauptgebäude, H. Flottmann & Co., Herne, W. Schmidtman und J. Klemp, 1908
aus: Industriebrachen. Vom Technologiepark bis zum Medienzentrum, Stuttgart 1990, S. 61



Abb. 99: Hauptgebäude, H. Flottmann & Co., Herne, W. Schmidtman und J. Klemp, 1908, Rück-
seite

aus: Industriebrachen. Vom Technologiepark bis zum Medienzentrum, Stuttgart 1990, S. 63

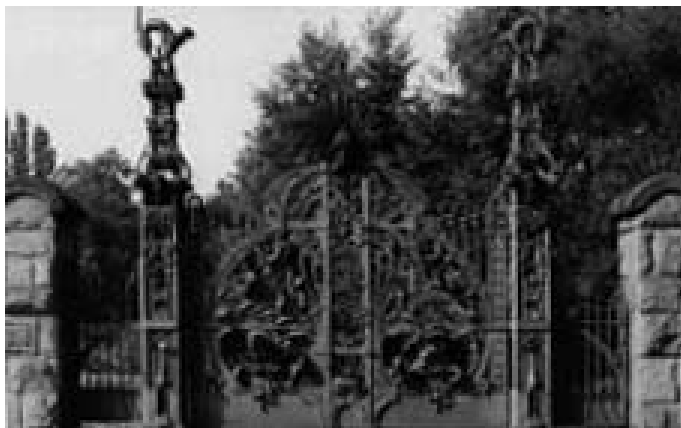


Abb. 100: Flottmannntor, Carl Weinhold, Herne, 1902

Kulturverein Herner Netz. e. V., URL: <http://www.herner-netz.de/Museum-Schloss-Struenkede/Struenkede-9/struenkede-9.html>



Abb. 101: *Flottmann-Hallen*, Herne
Stadt Herne Bildarchiv



Abb. 102: *Flottmann-Hallen*, Herne
Stadt Herne Bildarchiv



Abb. 103: Ausstellungshalle in den *Flottmann-Hallen*, Herne
aus: *Skulptur Ruhr '86*, Ausst.-Kat., Herne 1986, S. 7



Abb. 104: Ausstellung „Skulptur Ruhr '86“ in den *Flottmann-Hallen*, Herne
aus: *Skulptur Ruhr '86*, Ausst.-Kat., Herne 1986, S. 25



Abb. 105: Kunstausstellung in den *Flottmann-Hallen*, Herne
aus: *Industriebrachen. Vom Technologiepark bis zum Medienzentrum*, Stuttgart 1990, S. 63



Abb. 106: Kunstausstellung in den *Flottmann-Hallen*, Herne
aus: *Industriebrachen. Vom Technologiepark bis zum Medienzentrum*, Stuttgart 1990, S. 63

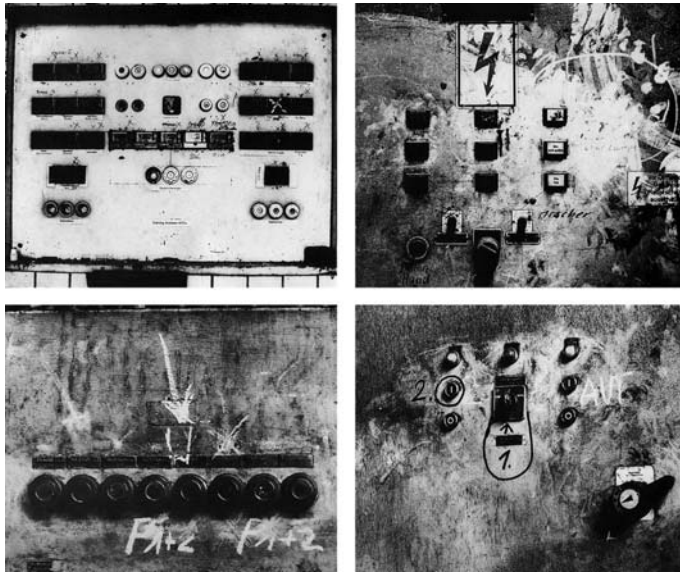


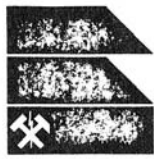
Abb. 107: Werner Thiel, „Schalter“, 1989, Schwarz-Weiß Fotografien
aus: *Revierlandschaft Stadtlandschaft Kunstlandschaft*, Ausst.-Kat., Herne 1991, S. 123



Abb. 108: Ingrid Becker, „Fabrik-Schranke“, 1990, Acryl auf Leinen
 aus: Revierlandschaft Stadtlandschaft Kunstlandschaft, Ausst.-Kat., Herne 1991, S. 25



Abb. 109: Ulrich Ostgathe, „Rad I“, 1990, Acryl auf Leinwand
 aus: Revierlandschaft Stadtlandschaft Kunstlandschaft, Ausst.-Kat., Herne 1991, S. 109



IGBE

Industriegewerkschaft

Bergbau

und Energie

ORTSGRUPPEN

Hochlarmark 1,2,3

Grullbad

Ab 1. September werden in Hochlarmark im Fritz-Husemann-Haus vier Bergarbeiterfilme aus verschiedenen Ländern und Zeiten gezeigt.

Die Filme sind spannend, eindrucksvoll und vermitteln ein Bild vom Leben von Bergleuten. Alle Filme sind Spielfilme und gehören zu den großen Filmen unserer Zeit. Sie eignen sich für die ganze Familie und bieten sicherlich viel Gesprächsstoff.

- | | |
|-----------|--|
| 1.Sept. | " <u>So grün war mein Tal</u> ", USA 1941, 117 min. |
| 19.30 Uhr | Diese groß angelegte Verfilmung des gleichnamigen Romans über ein Bergarbeiterdorf in Wales Ende des 19. Jahrhunderts ist ein bekannter John-Ford-Film. |
| 15.Sept. | " <u>Salz der Erde</u> ", USA 1953, 92. min. |
| 19.30 Uhr | Der Film rekonstruiert den ereignisreichen Streik amerikanischer Bergleute 1950 in Silver City, New Mexico. Nach einem Grubenunglück legen die Bergleute die Arbeit nieder, um ihren Forderungen nach gerechtem Lohn und schärferen Sicherheitsbedingungen Nachdruck zu verleihen. |
| 29.Sept. | " <u>Harlan County</u> ", USA 1976, 103 min. |
| 20.00 Uhr | Wieder ein Streikfilm - diesmal über den Bergarbeiterstreik von 1973. Er zeigt nicht nur den Streik, sondern führt uns auch in die Häuser der Bergleute. Es ist ein ergreifender Film über Menschen - einer der besten Filme dieser Art in den letzten Jahren. |
| 13.Okt. | " <u>Kameradschaft</u> ", Deutschland 1931, 90 min. |
| 19.30 Uhr | Dramatische Rettungsaktion unter Tage als ein Beispiel grenzüberschreitender Solidarität unter Bergleuten im deutsch-französischen Grenzgebiet. |

Eintritt frei!!!

Eintritt frei!!!

Eintritt frei!!!

STADT RECKLINGHAUSEN
Referat für Stadtteilkulturarbeit

Abb. 110: Einladung der *Hochlarmarker Geschichtsforscher*
aus: Hübner, I., *Kulturelle Opposition*, München 1983, S. 78



Abb. 111: Umschlag des Heftes: „Eisenheim 1844–1972. Gegen die Zerstörung der ältesten Arbeitersiedlung des Ruhrgebiets

aus: Kierdorf, A., u. U. Hassler, *Denkmale des Industriezeitalters*, Tübingen, Berlin 2000, S. 157



Abb. 112: Plakat mit Ansicht des Salzmannbaus der Papierfabrik Jagenberg in Düsseldorf

aus: Behrendt, A., u. a., *Umnutzungs(t)räume*, Hannover 1994, S. 86

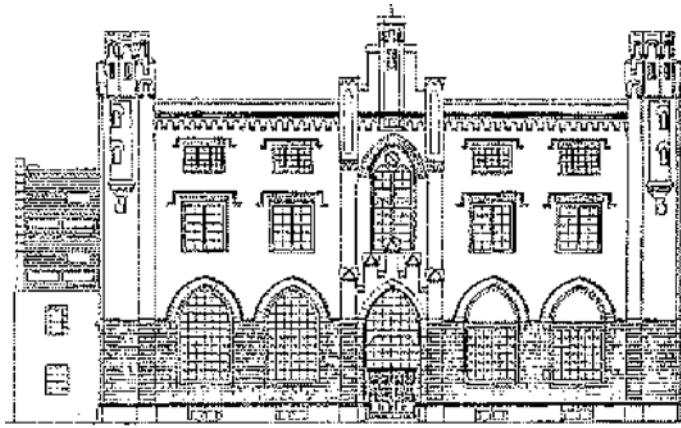


Abb. 113: Ansicht ehem. Seldeneck'sche Brauerei, Sitz des *Tempel*, Karlsruhe

URL: <http://www.kulturverein-tempel.de>

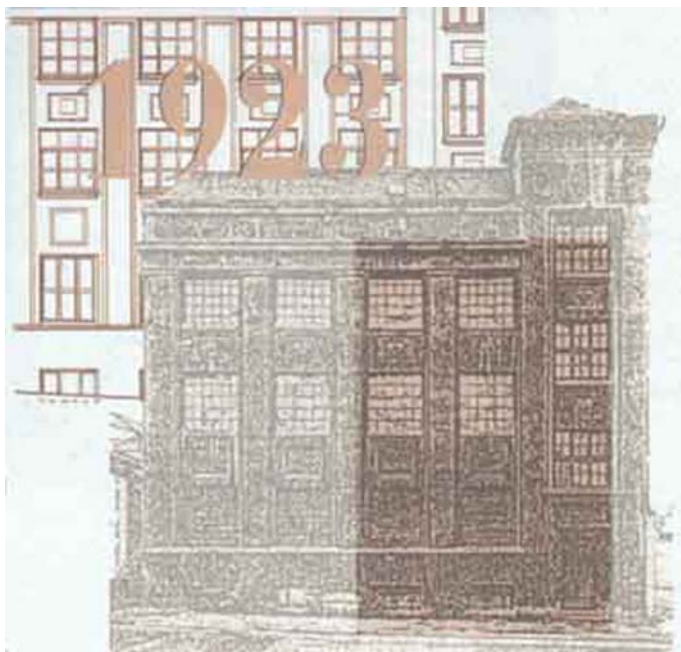


Abb. 114: Ansicht ehem. Färberei O. Schmitz, Sitz der *Färberei*, Wuppertal

URL: <http://www.faerberei.wtal.de>

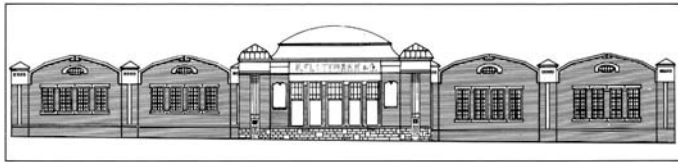


Abb. 115: Ansicht Hauptgebäude H. Flottmann & Co., Herne



Abb. 116: Piktogramm *Flottmannhallen*, Herne



Abb. 117: Piktogramm *Kulturfabrik Salzmann*, Kassel



Abb. 118: Ehem. Papierfabrik Arwed Löseke, Hildesheim



Abb. 119: Piktogramm *Kulturfabrik Löseke*, Hildesheim

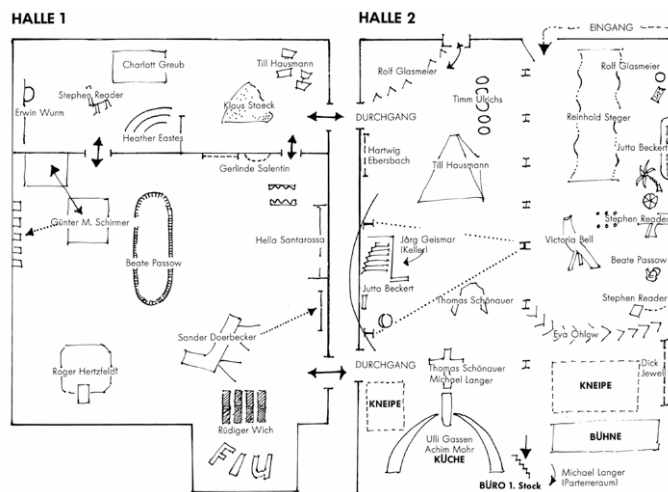


Abb. 120: Schematischer Grundriß der Ausstellung „Quirl“

aus: Quirl Künstlersymposion auf dem Jagenberg-Gelände in Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 10



Abb. 121: Rolf Glasmeier, Installation mit Jagenberg-Relikten

aus: Quirl Künstlersymposion auf dem Jagenberg-Gelände in Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 37

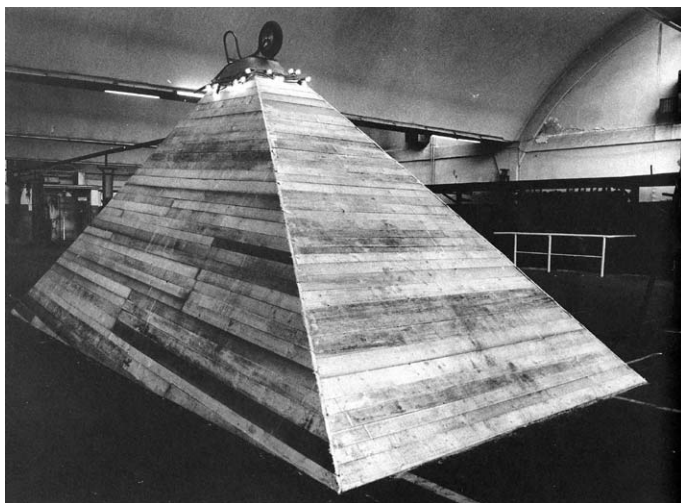


Abb. 122: Till Hausmann, ohne Titel

aus: Quirl Künstlersymposion auf dem Jagenberg-Gelände in Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 40



Abb. 123: Axel Lieber „Looping“, Installation in der *Halle Münsterstraße 446*, Düsseldorf, 1983
© VG Bild-Kunst Bonn 2007



Abb. 124: Walter Pichler, „Großer Wagen“ und „Kleiner Wagen“, Installation im Straßenbahndepot
Wien

aus: *Daidalos*, 14. Jg. H. 53, 1994, S. 58

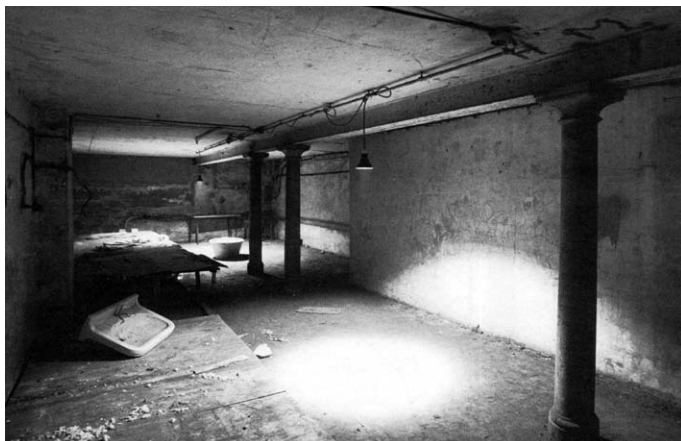


Abb. 125: Martin Rosz, „Kronprinz-Projekt“, Hamburg 1983

Photographie: Murki Wehr, aus: *Das Kunstwerk*, 36. Jg. H. 6, 1983, S. 34

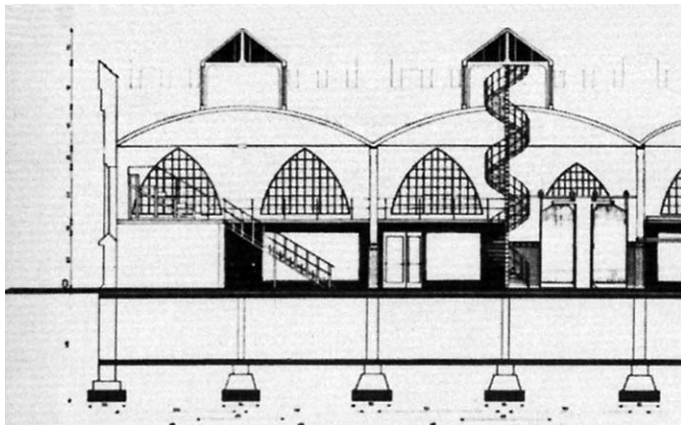


Abb. 126: Schnitt durch die Kälberschlachthalle mit Bühneneinbauten für „Die Krönung Richard III.“
(Hans Henny Jahnn)

aus: Konfigurationen. Einblicke in das Theatergeschehen der Bundesrepublik Deutschland 1976–79, 1979, S. 57



Abb. 127: Szene aus „Die Krönung Richard III.“ im Schlachthof Bremen
aus: *Theater heute*, 18.Jg. H. 3, 1979, S. 7

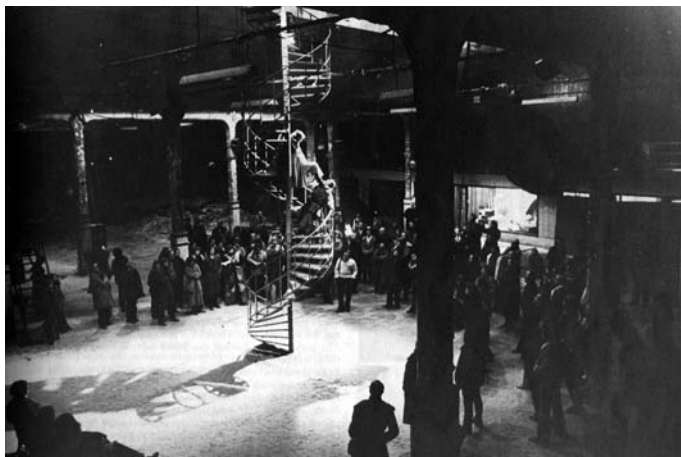


Abb. 128: Szene aus „Die Krönung Richard III.“ im Schlachthof Bremen
aus: *Theater heute*, 18.Jg. H. 3, 1979, S. 11



Abb. 129: Szene aus „Gas“ (Georg Kaiser) in der *Fabrik*, Hamburg, 1980

Photographie: Dr. Friedemann Simon, aus: *Fantasie und Alltag*, Hamburg 1991, S. 21

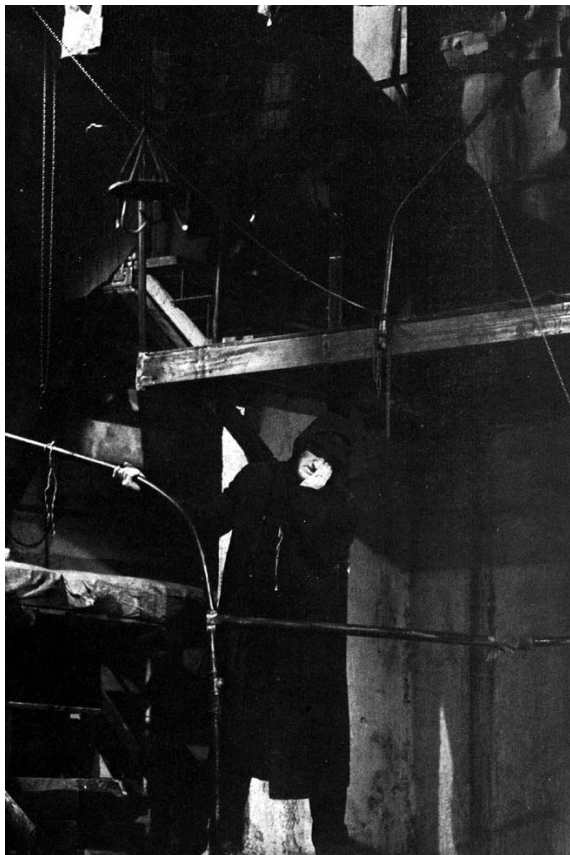


Abb. 130: Szene aus „Nachtasyl“ (Maxim Gorki), in der *Zeche Carl* in Essen, 1984

Photographie: Klaus Fröhlich, aus: *Bauwelt*, 76. Jg. H.1/2, 1985, S. 23



Abb. 131: Szene aus „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ (Bert Brecht) in der Heintzmann-Hütte in Bochum, 1979

aus: Schauspiel Bochum. Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Bochum 1979, S. 24



Abb. 132: Szene aus „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ (Bert Brecht) in der Heintzmann-Hütte in Bochum, 1979

aus: Schauspiel Bochum. Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Bochum 1979, S. 16



Abb. 133: Plakat zu den Ruhrfestspielen Recklinghausen 1983
 aus: *Theater heute*, 22. Jg. H. 1, 1984, S. 57



Abb. 134: Szene „Mimes Schmiede“ aus der Wagner-Oper „Siegfried“ im Festspielhaus Bayreuth
 Inszenierung: Patrice Chéreau, 1979
 aus: *Kulturgeschichte Europas*, Köln o. J., S. 704

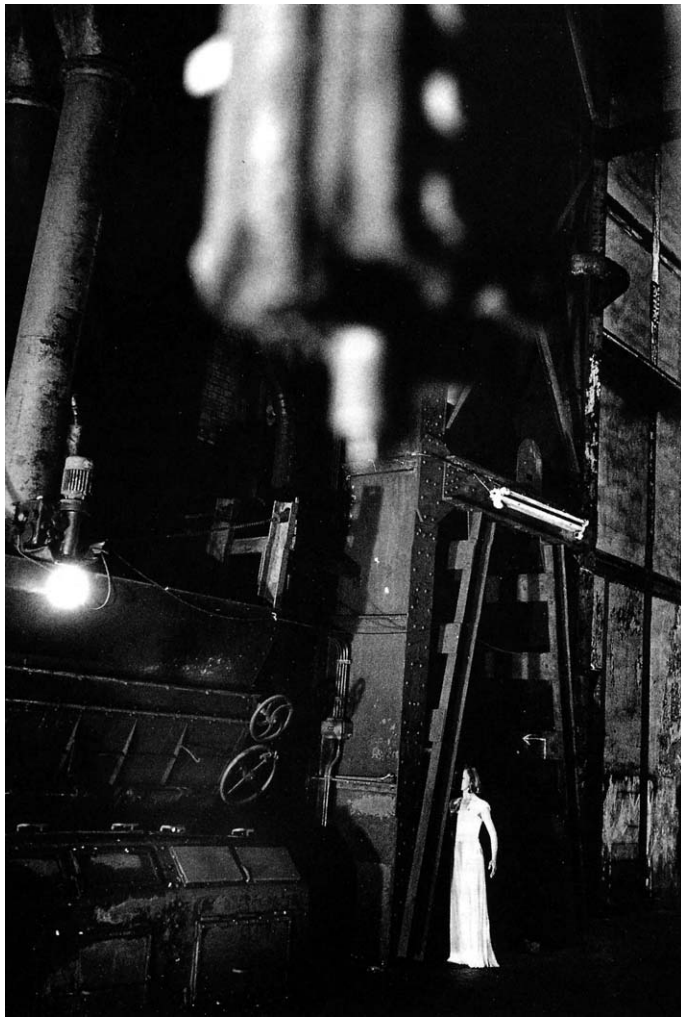


Abb. 135: Szene aus „Rothe Gang/Untergrund“, Tanztheater auf der Zeche Zollverein, Choreographie: Claudia Lichtblau

Photographie: Georg Schreiber, aus: Wandel ohne Wachstum? Stadt-Bau-Kultur im 21. Jahrhundert, Braunschweig, Wiesbaden 1996, S. 42



Abb. 136: „Industriearaltar“ für das „99,9999999999%-Projekt“ von Tamuté Zürich in der IWKA in Karlsruhe

Photographie: Georg Schalla, URL: <http://www.kunstprojekte.de>



Abb. 137: „99,9999999999%-Projekt“ von Tamuté Zürich in der IWKA in Karlsruhe

Photographie: Georg Schalla, URL: <http://www.kunstprojekte.de>



Abb. 138: Szene aus „The Fall of Icarus“ in der Völklinger Gasgebläsehalle
aus: Programmheft „*The Fall of Icarus*“, nicht paginiert



Abb. 139: Szene aus „The Fall of Icarus“ in der Völklinger Gasgebläsehalle
aus: Programmheft „*Schichtwechsel '94*“, nicht paginiert

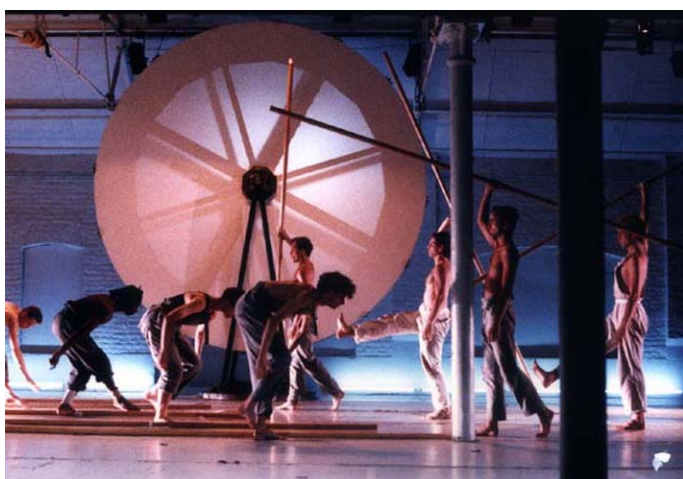


Abb. 140: Szene aus „The Fall of Icarus“
aus: Programmheft „*Schichtwechsel '94*“, nicht paginiert



Abb. 141: Szene aus „Noun“ von La Fura dels Baus

URL: <http://www.lafura.com>



Abb. 142: Szene aus „Noun“ von La Fura dels Baus

URL: <http://www.lafura.com>



Abb. 143: Szene aus „Bestia Pigra“ von RA.MM.

Photographie: Ben de Biel, 1993



Abb. 144: Szene aus „Metropolis“, Regie: Fritz Lang, 1927

aus: Das Werktor. Architektur der Grenze, München 1991, S. 134

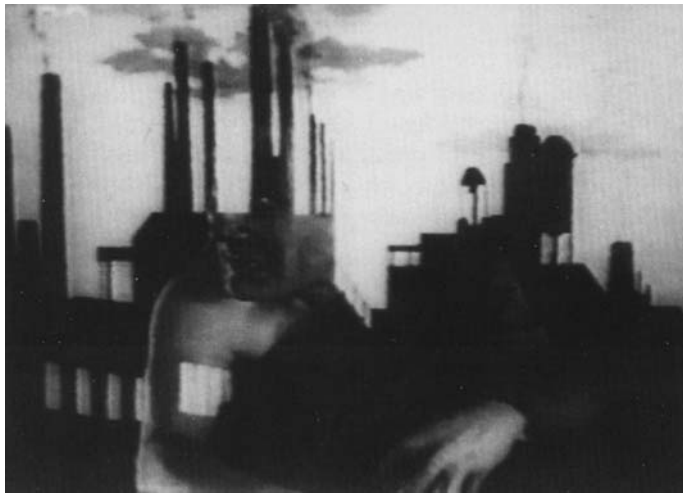


Abb. 145: Szene aus „Algol – Tragödie der Nacht“, Regie: Hans Werckmeister, 1920
aus: Programmheft „Schichtwechsel '94“, nicht paginiert

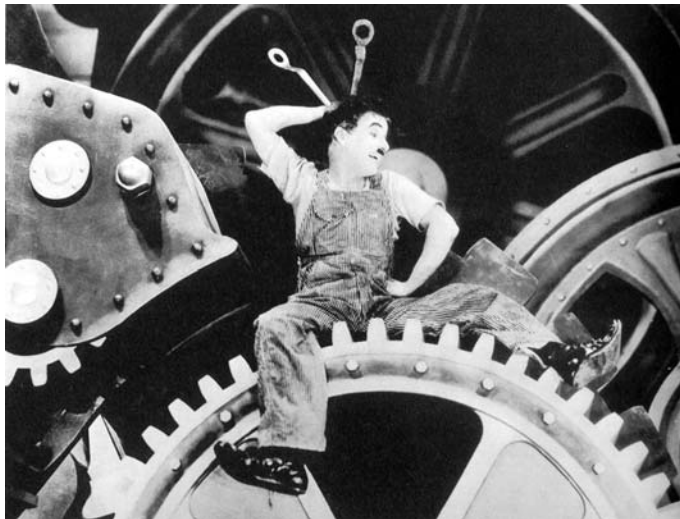


Abb. 146: Szene aus „Modern Times“, Regie: Charles Chaplin, 1936
aus: *Spannungswechsel*, Mannheim 2000, S. 50



Abb. 147: Kraftzentrale Landschaftspark Duisburg-Nord mit Bildern von Bernd und Hilla Becher
Photographie: Raimond Spekking



Abb. 148: Manfred Hamm „Zeche Hannover/Bochum“, 1981
aus: Hamm, M., u. R. Steinberg, *Tote Technik*, Berlin 1981, S. 75



Abb. 149: Hans Huwer, „Verlassen“, 1986

Photographie: Hans Huwer, aus: Huwer, H., u. U. Schuck, „Bestandsaufnahmen“ *Neunkirchener Eisenwerk 1981–1986*, Neunkirchen 1987, S. 85



Abb. 150: *Hafeninsel Saarbrücken* im ehem. Kohlehafen Saarbrücken, Peter Latz, 1985–89

aus: Weilacher, U., *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Basel, Berlin, Boston 1996, S. 123



Abb. 151: *Landschaftspark Nord* im ehem. Hüttenwerk Duisburg-Meiderich, Peter Latz, 1991

IBA Emscherpark, aus: *Wandel ohne Wachstum? Stadt-Bau-Kultur im 21. Jahrhundert*, Braunschweig, Wiesbaden 1996, S. 34

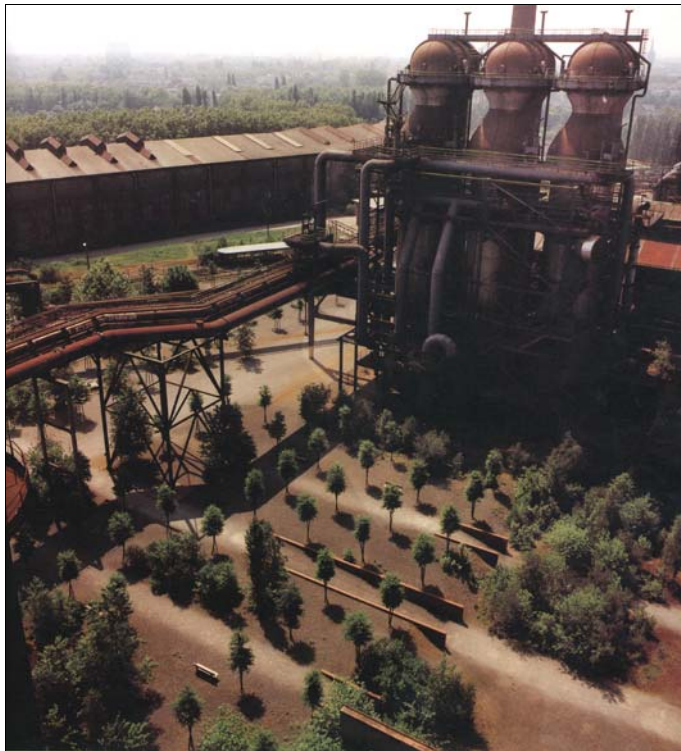


Abb. 152: *Landschaftspark Nord* im ehem. Hüttenwerk Duisburg-Meiderich, Peter Latz, 1991

aus: *Bauwelt*, 87. Jg. H. 37, 1996, S. 2129



Abb. 153: Schallplattencover *Die Krupps*: „Stahlwerksynfonie“, 1981

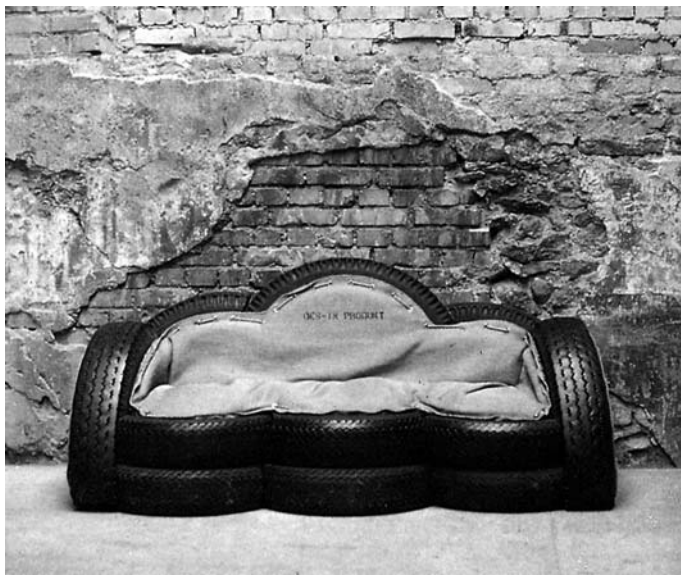


Abb. 154: Jochen Gros, „Reifensofa“, 1975
aus: *Design heute*, München 1988, S. 46



Abb. 155: Christian Schneider-Moll, HiFi-Vorverstärker „Strata Zaza“, 1986
aus: *Design heute*, München 1988, S. 291

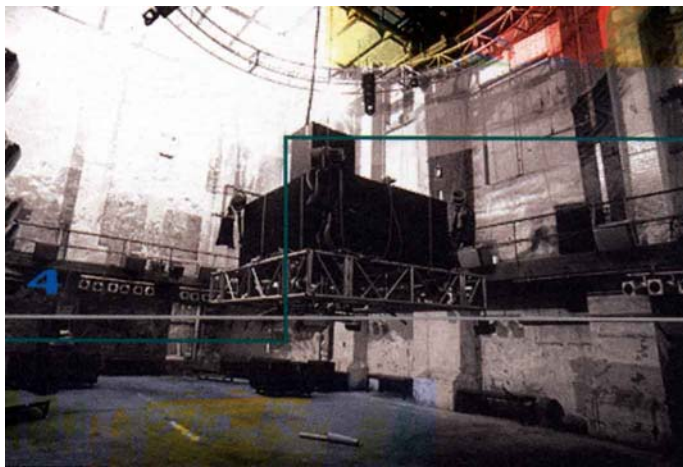


Abb. 156: Technoclub *E-Werk*, Berlin
aus: Localizer 1.0. The Techno House Book, Berlin 1995, nicht paginiert



Abb. 157: Technoparty in der *Arena*, Berlin

URL: <http://www.arena-berlin.de>



Abb. 158: Graffiti auf dem Gelände der ehem. Schumann & Co. Industriewerke, Leipzig

Photographie Arne Winkelmann, 1999



Abb. 159: Jugendzentrum Kanal 28 des Wabe e. V. in Leipzig

URL: <http://www.wabe-leipzig.de>



Abb. 160: Piktogramm Jugendzentrum Kanal 28



Abb. 161: Graffiti im Hof des Jugendzentrums Kanal 28

URL: <http://www.wabe-leipzig.de>



Abb. 162: Piktogramm Wabe in Leipzig



Abb. 163: Projektarbeit des Wabe e. V.

URL: <http://www.wabe-leipzig.de>



Abb. 164: Ausbildungsförderung bei Wabe e. V.

URL: <http://www.wabe-leipzig.de>



Abb. 165: Werkstätten des *Wabe* e. V.

URL: <http://www.wabe-leipzig.de>



Abb. 166: Fahrradtour des *Wabe* e. V.

URL: <http://www.wabe-leipzig.de>



Abb. 167: Klettern im Hof

URL: <http://www.wabe-leipzig.de>



Abb. 168: Billardraum im *Jugendzentrum Kanal 28*

URL: <http://www.wabe-leipzig.de>



Abb. 169: Kulturpalast Unterwellenborn
zeitgenössische Postkarte



Abb. 170: Arbeitergemälde im Reichsbahnausbesserungswerk Magdeburg
Photographie: Sven Fröhlich



Abb. 171: Arbeitergemälde im Reichsbahnausbesserungswerk Magdeburg, Detail
Photographie: Sven Fröhlich



Abb. 172: Jazzkonzert in der *Moritzbastei*, Leipzig, Mitte der achtziger Jahre

Photographie: Moritzbastei, aus: The Factories. Conversion for Urban Culture, Basel, Berlin, Boston 2001, S. 220



Abb. 173: Jugendklub „An der Weißenseer Spitze“, Berlin, 1987

Photographie: Jörg Fügmann, URL: <http://www.brotfabrik-berlin.de>



Abb. 174: *Brotfabrik*, Berlin, 2000

Photographie: Inge Uhlenhut, URL: <http://www.brotfabrik-berlin.de>



Abb. 175: Pfefferberg, Berlin

URL: <http://www.pfefferberg.de>



Abb. 176: Werk II, Leipzig

URL: <http://www.werk2.de>

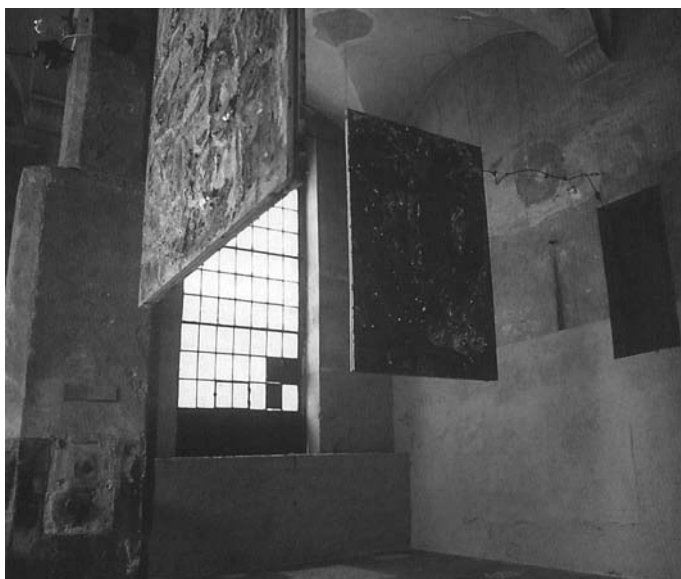


Abb. 177: VOXXX, Chemnitz

aus: Deutscher Werkbund Sachsen. Werkbericht 1, Leipzig 1993, S. 115



Abb. 178: Piktogramm *Kulturfabrik Waltershausen*



Abb. 179: Bastelmittag in der *Kulturfabrik Waltershausen*

URL: <http://www.ku-fa.de>



Abb. 180: Breakdance-Kurs in der *Kulturfabrik Waltershausen*

URL: <http://www.ku-fa.de>



Abb. 181: Kinder- und Jugendprogramm im *Pfefferberg*, Berlin

URL: <http://www.pfefferberg.de>



Abb. 182: Jugendkulturelle Animation in der *Kulturfabrik Hoyerswerda*

aus: *Hoyerswerda, die Kufa und ich*, Hoyerswerda 2004, S. 33



Abb. 183: Kindernachmittag in der *Hafenstraße Meissen*

URL: <http://www.hafenstrasse-meissen.de>



Abb. 184: *Kunstpark Ost*, München

URL: <http://www.kunstparks.de>



Abb. 185: *Kunstpark Ost*, München

URL: <http://www.kunstparks.de>

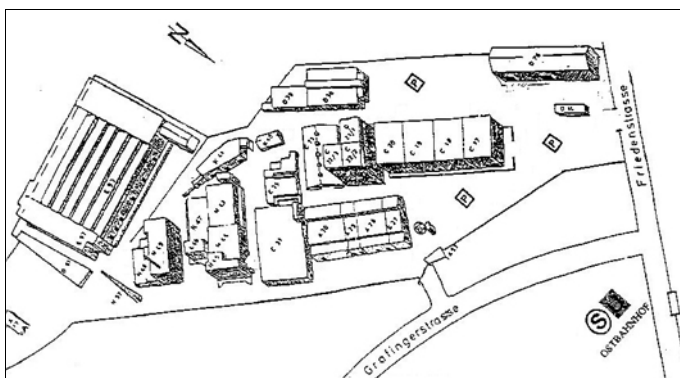


Abb. 186: *Kunstpark Ost*, München, Geländeskizze



Abb. 187: „Choice Club“ im *Kunstpark Ost*, München

URL: <http://www.choice-club.de>



Abb. 188: „Club 4“ im *Kunstpark Ost*, München

Photographie: Flo Baier (Club 4)



Abb. 189: „Spiegelzelt“ im *Kunstpark Ost*, München

URL: <http://www.spiegelzelt.de>



Abb. 190: Wasserwerk Bonn

Benutzer:Quelle, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/World_Conference_Center_Bonn



Abb. 191: Weltkulturerbe Erzaufbereitungsanlage Rammelsberg, Goslar

Photographie: Axel Föhl, aus: Föhl, Axel, *Bauten der Industrie und Technik*, Bonn o. J., S. 51



Abb. 192: Weltkulturerbe Völklinger Hütte, Völklingen

Photographie: Christian Bohr, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:VoelklingerHuette7.JPG>



Abb. 193: Christo and Jeanne-Claude: The Wall, 13,000 Oil Barrels, Indoor Installation and Exhibition, Gasometer, Oberhausen, 1999

Photographie: Wolfgang Volz © Christo 1999



Abb. 194: Zentrum für Kultur und Medien ZKM in den ehemaligen Industriewerken Karlsruhe Augsburg, Karlsruhe

URL: <http://www.zkm.de>



Abb. 195: Designzentrum NRW in der Zeche Zollverein

Photographie: Jochen Helle, Dortmund, aus: *Bauwelt*, 88. Jg. H. 22, 1997, S. 1257



Abb. 196: Elektromotorenzentrale II des Eisen- und Stahlwerkes Burbacher Hütte, Saarbrücken

Photographie: Jürgen Bernhard Holzer, 1998



Abb. 197: EZ2, Saarbrücken

Photographie: Albrecht Haag, 2000, www.albrecht-haag.de



Abb. 198: Piktogramm *Pasinger Fabrik*, München



Abb. 199: Piktogramm *Optimolwerke*, München



Abb. 200: Piktogramm *Kulturhaus Stattbahnhof*, Schweinfurt



Abb. 201: Piktogramm *Rohrmeisterei*, Schwerte

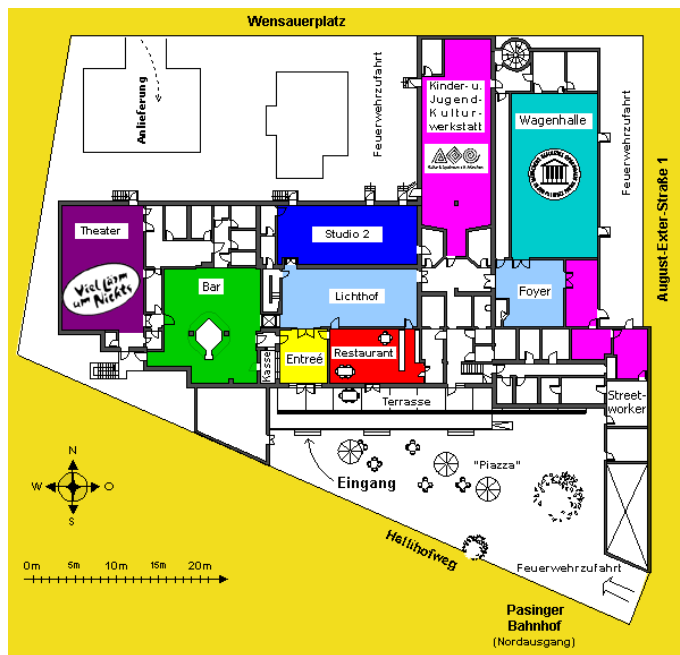


Abb. 202: Grundrißschema *Pasinger Fabrik*, München

URL: <http://www.pasinger-fabrik.de>

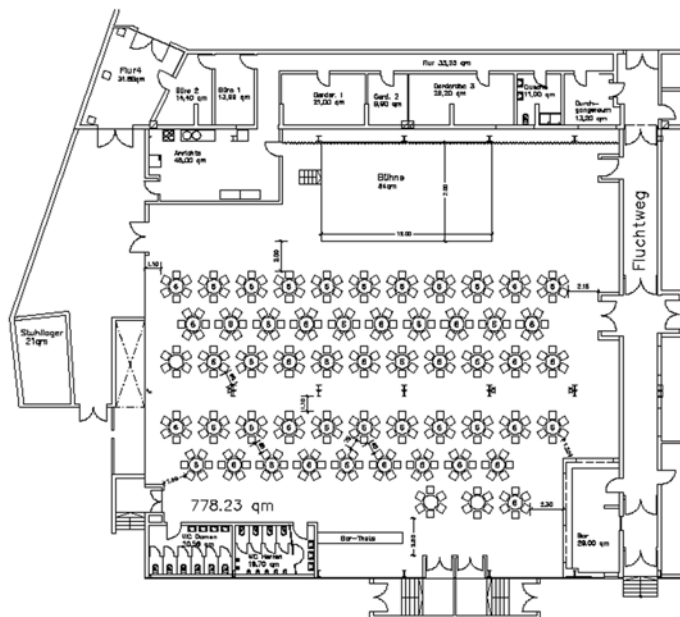


Abb. 203: Grundriß mit Galabestuhlung *Georg-Elser-Hallen*, München

URL: <http://www.georg-elser-hallen.de>



Abb. 204: *Stadtwerke*, Baden-Baden

URL: <http://www.stadtwerke-baden-baden.de>



Abb. 205: *Kulturhalle Zenith*, München

URL: <http://www.zenith-die-kulturhalle.de>



Abb. 206: *Alter Schlachthof*, Dresden

URL: <http://www.alter-schlachthof.de>



Abb. 207: „Worker Style“, Jeansmodenschau im *Werk II*, Leipzig

URL: <http://www.werk2.de>



Abb. 208: Jeansladen als Fabrikinterieur

aus: *Lofts. Living, Working and Shopping in a Loft*, Berlin 2003, S. 707



Abb. 209: Loftliving

aus: *Lofts. Living, Working and Shopping in a Loft*, Berlin 2003, S. 216



Abb. 210: „Neue Mitte“ Oberhausen

aus: *Bauwelt*, 87. Jg. H. 45, 1996, S. 2538



Abb. 211: *Colloseum-Theater* in der „Kruppstadt“ in Essen-West

aus: Aufbruch statt Abbruch. Industriedenkmalpflege in Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2003, S.

25



Abb. 212: *Jahrhunderthalle* mit Anbau in der Innenstadt West in Bochum

aus: Aufbruch statt Abbruch. Industriedenkmalpflege in Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2003,

S. 22



Abb. 213: Oldtimerparade in der *Schönherr Kulturfabrik*, Chemnitz
Photographie: Schönherr.fabrik



Abb. 214: Autoschau im *Alten Schlachthof*, Dresden
URL: <http://www.alter-schlachthof.de>

Literaturverzeichnis

5 Jahre Gaswerk 1998–2003, Weimar [2003](#)

ABELSHAUSER, Werner, Wirtschaftsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland 1945–1980, Frankfurt/Main [1983](#)

ADAM, Hubertus, Neue Wege im Kesselhaus. Das Design Zentrum NRW etabliert sich in der Essener Zeche Zollverein, in: *Bauwelt*, 88. Jg. *H.* [22](#), [1997](#), S. 1254–1259

ADORNO, Theodor W., Theater – Oper – Bürgertum, in: *Der Monat*, [1955](#), S. 532–538

ADORNO, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main, [1970](#)

ALBUS, Volker, u. Christian Borngräber, Design Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten, Köln [1992](#)

ALHEIT, Peter, Soziokultur zwischen Institutionalisierung und Innovation, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 12. Jg. *H.* [1](#), [1988](#), S. 7–11

ALHEIT, Peter, Zivile Kultur. Verlust und Wiederaneignung der Moderne, Frankfurt/Main, New York [1994](#)

AMBROSIUS, Gerold, Ursachen der Deindustrialisierung Westeuropas, in: *Umweltgeschichte. Umweltverträgliches Wirtschaften in historischer Perspektive*, Hrsg. Werner Abelshauser, Dortmund [1994](#), S. 191–221

Anders leben – überleben, Hrsg. Hans-Eckehard Bahr, u. Reiner Gronemeyer, Frankfurt/Main [1978](#)

Arbeiterkultur seit 1945 – Ende oder Veränderung? Hrsg. Wolfgang Kaschuba u. a., Tübingen [1991](#)

ARENDT, Hannah, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München [2003](#)

ARMBRUSTER, Bernt, u. Rainer Leisner, Bürgerbeteiligung in der Bundesrepublik. Zur Freizeitaktivität verschiedener Bevölkerungsgruppen in ausgewählten Beteiligungsfeldern, Göttingen [1975](#)

Aufbruch statt Abbruch. Industriedenkmalpflege in Nordrhein-Westfalen, Hrsg. Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf [2003](#)

Aufriß. Künstlerische Positionen zur Industrielandschaft in der Mitte Europas, Amsterdam, Dresden [1997](#)

AUGÉ, Marc, Orte und Nichtorte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt/Main [1994](#)

AUTORENKOLLEKTIV BERLIN, Die Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk e. V., in: *Ästhetik und Kommunikation*, 10. Jg. *H.* [35](#), [1979](#), S. 39–46

BAACKE, Dieter, *Rekonstruktion und Entwurf von Gegen-Kommunikation*, in: *Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik*, Hrsg. Hilmar Hoffmann, Frankfurt/Main [1974](#), S. 241–254

BAACKE, Dieter, *Jugend und Jugendkulturen*, Weinheim, München [1993](#)

BAHRDT, Hans Paul, *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*, Hamburg [1961](#)

BAHRDT, Hans Paul, *Arbeit als Inhalt des Lebens*, in: *Die Krise der Arbeitsgesellschaft? Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982*, hrsg. im Auftr. d. Dt. Ges. für Soziologie von Joachim Matthes, Frankfurt/Main, New York [1982](#), S. 120–137

BAKEMA, Brita, *Und in Deutschland?* in: *Bauwelt*, 63. Jg. *H.* [36](#), [1971](#), S. 1484–1485

BANHAM, Rayner, *Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter*, Hamburg [1964](#)

BECHER, Bernd u. Hilla, *Die Architektur der Förder- und Wassertürme*, München [1971](#)

BECHER, Bernd u. Hilla, *Fabrikhallen*, München, Paris, London [1994](#)

BECK, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt [1986](#)

BECKER, Ulrich, Horst Becker u. Walter Ruhland, *Zwischen Angst und Aufbruch: das Lebensgefühl der Deutschen in Ost und West nach der Wiedervereinigung*, Düsseldorf, Wien, New York, Moskau [1992](#)

- BECKER, Werner, Initiative Völklinger Hütte, Saarbrücken, in: Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte, Loccum 1989, S. 146–155
- BEHRENDT, Arne, Karin Kern, Martina Klitzke, Maren Molthan u. Ulrich Ortmann, Umnutzungs(t)räume. Soziokultur, Arbeit und Wohnen auf alten Gewerbeflächen – 29 Beispiele, Hrsg. FAUST e. V. u. LAGS Niedersachsen e. V., Hannover 1994
- BELL, Daniel, Die nachindustrielle Gesellschaft, Hamburg 1979
- BENJAMIN, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Schriften, Bd. I, Frankfurt/Main 1974
- BENSE, Max, Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung der Texttheorie, Hamburg 1969
- BERNDT, Heide, Die Natur der Stadt, Frankfurt/Main 1978
- BERNDT, Heide, Alfred Lorenzer u. Klaus Horn, Architektur als Ideologie, Frankfurt/Main 1968
- Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte (= Schriftenreihe des Bundesministeriums des Innern, Nr. 23), Hrsg. Norbert Sievers, u. Bernd Wagner, Stuttgart, Berlin, Köln 1992
- BIRNBAUM, Norman, Die Krise der industriellen Gesellschaft, Frankfurt/Main 1972
- BLASE, Dieter, Internationale Bauausstellung Emscher Park und Stadtkultur, in: Kulturpolitische Mitteilungen, 13. Jg. H. 4, 1989, S. 42–46
- BLUME, Andreas, Michael Krummacher, Thomas Rommelspacher u. Marianne Wienemann, Ruhrgebiet: Krisenbewältigung durch Reformen oder: Alternative Aneignung einer Region? in: Zukünfte für alte Industrieregionen, Dortmund 1984, S. 181–197
- BLUME, Jörg, Oberhausen und der Strukturwandel, in: Bauwelt, 87. Jg. H. 45, 1996, S. 2556–2561
- BODENSCHATZ, Harald, Kiezperspektive versus gesamtstädtische Perspektive, in: Die Materialität des Städtischen, Hrsg. Walter Prigge, Basel, Boston 1987, S. 221–230
- BÖHME, Gernot, Atmosphäre, Frankfurt/Main 1995
- BÖHME, Gernot, Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, in: Kunstforum international, 20. Jg. Bd. 120, 1992, S. 247–255
- BÖHME, Hartmut, Natur und Subjekt, Frankfurt/Main 1988
- BÖHME, Hartmut, Peter Matussek u. Lothar Müller, Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will; Hamburg 2000
- BÖHME, Helmut, Stadtgestalt und Arbeitswelt. Wandlungsprozesse und Perspektiven, in: Kultur Macht Politik. Wie mit Kultur Stadt/Staat zu machen ist, Köln 1988, S. 14–39
- BOHNES, Wilhelm G., Die Kampnagelfabrik in Hamburg. Wo sich Heiterkeit und Mittel entsprechen: Improvisation, in: Bauwelt, 76. Jg. H. 1/2, 1985, S. 48–52
- BONNY, Hanns Werner, u. Ralf Ebert, Städtebauliche Brachen und kulturelle Initiativen. Ein Untersuchung über Fallbeispiele in Dortmund, in: Informationen zur Raumentwicklung, H. 10/11, 1984, S. 1083–1095
- BRAND, Karl-Werner, Detlef Büsser u. Dieter Rucht, Aufbruch in eine andere Gesellschaft. Neue soziale Bewegungen in der Bundesrepublik, Frankfurt/Main, New York, 1983
- BROLIN, Brent C., Das Versagen der modernen Architektur, Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1980
- BRUMLIK, Micha, Bunte Republik Deutschland? Aspekte einer multikulturellen Gesellschaft, in: Blätter für deutsche und internationale Politik, 35. Jg. H. 2, 1990, S. 101–107
- BÜCHNER, Matthias, Soziokultur in Ostdeutschland, in: Kulturpolitische Mitteilungen, 26. Jg. H. 58, 1992, S. 20–22
- BUDDENSIEG, Tilmann, Die Weihe der Umnutzung. Von Petrarca lernen, heißt Sinn für Überlieferungen gewinnen: Vom Pantheon zur Maxhütte, in: Süddeutsche Zeitung, 7./8. August 2004, S. 13
- BURCKHARDT, Lucius, Das Hochofenwerk als Welt-Kulturerbe, in: Daidalos, 15. Jg. H. 58, 1995, S. 130–135
- CANTACUZINO, Sherban, New Uses for Old Buildings, New York: Whitney Library of Design, 1975

- CONRADT, Ulrich, Umwelt Stadt. Argumente und Lehrbeispiele für eine humane Architektur, München, Gütersloh, Wien [1973](#)
- CORNEL, Hajo, Stilllegung der Kultur bei forciertem Betrieb – Von der „Kultur für alle“ zur „Kultur für alles“, in: Kultur Macht Politik. Wie mit Kultur Stadt/Staat zu machen ist, Köln [1988](#), S. [213–217](#)
- CORNEL, Hajo, Gesellschaftliche Modernisierung der Soziokultur, in: Kulturpolitische Mitteilungen, 15. Jg. H. [54](#), [1991](#), S. [25–28](#)
- CORNEL, Hajo, Soziokultur in der gesellschaftlichen Modernisierung, in: Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte, Stuttgart, Berlin, Köln [1991](#), S. [73–80](#)
- DAHRENDORF, Ralf, Wenn der Arbeitsgesellschaft die Arbeit ausgeht, in: Die Krise der Arbeitsgesellschaft? Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982, Hrsg. Joachim Matthes im Auftr. d. Dt. Ges. für Soziologie, Frankfurt/Main, New York [1982](#), S. [25–37](#)
- DAMUS, Martin, Alte Fabriken und die nostalgische Baukunst der Gegenwart – Über den Zusammenhang von der Umnutzung alter Industrieanlagen und postmoderner Architektur, in: Nachlaß des Fabrikzeitalters. Alte Leitbilder – Nostalgische Baukunst – Industriemuseen (= Rheinisches Industriemuseum, Beiträge zur Industrie und Sozialgeschichte, Bd. 2), Köln [1989](#), S. [20–38](#)
- Das ganze Leben ein ungeheurer Lärm. Industrial zwischen inhaltsleerer Provokation und musikalischem Experiment, in: Wildcat, H. 70, [2004](#)
- DEBORD, Guy, Die Gesellschaft des Spektakels, Wien [1996](#)
- DE DIJN, Rosine, Lofts in Berlin, Leuven [2004](#)
- DE FUSCO, Renato, Architektur als Massenmedium. Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen, Gütersloh [1972](#)
- Design heute, Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück, Hrsg. Volker Fischer, München [1988](#)
- „Die Krönung Richards III.“ im alten Schlachthof Bremen, in: Theater heute, 18. Jg. H. [3](#), [1979](#), S. [7–14](#)
- DIETRICH, Horst, Fabrik. Sogenanntes Kommunikations- und Aktionszentrum, in: Plädoyers für eine neue Kulturpolitik, Hrsg. Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann u. Alfons Spielhoff, München [1974](#), S. [197–203](#)
- DRESSEN, Anne, Re-visiting New York's Alternative Space Movement, in: Wie Architektur sozial denken kann, Nürnberg [2004](#), S. [61–70](#)
- DREXEL, Thomas, Lofts. Wohnen und Arbeiten in umgebauten Fabriketagen, München [2002](#)
- DREYER, Claus, Architektur und Semiotik, in: Semiotik in den Einzelwissenschaften, Hrsg. Walter A. Koch, Bochum [1990](#), S. [81–113](#)
- DRÖGE, Franz, Die Macht der Schönheit, Hamburg [1995](#)
- DURTH, Werner, Phasen der Stadtentwicklung und des Wandels städtebaulicher Leitbilder, in: Stadt, Kultur, Natur. Chancen künftiger Lebensgestaltung, Hrsg. Rudolf Wildenmann, Baden-Baden [1989](#), S. [101–117](#)
- EBERT, Wolfgang, u. Achim Bednorz, Kathedralen der Arbeit, Tübingen, Berlin [1996](#)
- ECKHARDT, Frank, Strukturen und Angebote der Soziokultur in Sachsen, in: Soziokultur in Sachsen. Analysen, Anmerkungen, Ausblicke, Dresden [1994](#), S. [59–80](#)
- ECO, Umberto, Funktion und Zeichen. Semiologie der Architektur, in: Konzept 1 – Architektur als Zeichensystem, Hrsg. Allesandro Carlini u. Bernhard Schneider, Tübingen [1971](#), S. [19–68](#)
- ECO, Umberto, Einführung in die Semiotik, München [1972](#)
- ECO, Umberto, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte, Frankfurt/Main [1977](#)
- ECO, Umberto, Das offene Kunstwerk, Frankfurt/Main [1990](#)
- ELSNER, Wolfram, Umnutzung von Industriebrachen für Beschäftigung, Qualifikation und Innovation – Ein Bielefelder Beispiel, in: Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte, Loccum [1989](#), S. [84–105](#)

- ENDERLEIN, Hinrich, Thesen zur Zukunft von Kunst und Kultur in den neuen Bundesländern, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 26. Jg. H. 57, 1992, S. 33
- Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne, Hrsg. Ludger Heidbrink, München, Wien 1997
- ESTERMANN, Hans, Industriebrachen. Grundstücksfonds und Development Corporation, Karlsruhe 1986
- „Fabrik“ in Hamburg, Die, in: *Bauwelt*, 72. Jg. H. 7, 1980, S. 722–724
- Fabriketagen. Leben in alten Industriebauten, Hrsg. Ursula Schneider, Hamburg 1997
- FAKTOR, Jan, Intellektuelle Opposition und alternative Kultur in der DDR, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament*, 11. 3. 1994, S. 30–37
- Fantasie und Alltag. Die Geschichte der Hamburger FABRIK, Hrsg. Horst Dietrich, Hamburg 1991
- FLIERL, Bruno, Das Kulturhaus in der DDR, in: *Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Gabi Dolff-Bonekämper u. Hiltrud Kier, München, Berlin 1996, S. 151–170
- FLIERL, Thomas, Kulturarbeit und gesellschaftliche Modernisierung, in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15. Jg. H. 32, 1992, S. 92–104
- FLUSSER, Vilém, Der Stand der Dinge, Göttingen 1993
- FÖHL, Axel, Bauten der Industrie und Technik (= *Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz*, Bd. 47), Bonn o. J.
- FÖHL, Axel, Industriebauten – Neunutzung und Denkmalpflege, in: *Bauwelt*, 75. Jg. H. 10, 1984, S. 352–353
- FOHRBECK, Karla, Kunstförderung im internationalen Vergleich, Köln 1981
- FOHRBECK, Karla, u. Andreas Johannes Wiesand, Von der Industriegesellschaft zur Kulturgesellschaft? (= *Perspektiven und Orientierungen, Schriftenreihe des Bundeskanzleramtes*, Bd. 9), München 1989
- FOUCAULT, Michel, Andere Räume, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 34–46
- FRAMKE, Gisela, Vom Turm zu Babel zur Industrieruine, in: *Tendenzen*, 28. Jg. H. 154, 1987, S. 21–22
- Freizeit als gesellschaftliche Aufgabe (= *Schriftenreihe Edition Freizeit*, H. 14), Hrsg. Deutsche Gesellschaft für Freizeit, Düsseldorf 1976
- Freizeit und Kulturpolitik. Konzepte und Modelle (= *Schriftenreihe Edition Freizeit*, H. 42), Hrsg. Deutsche Gesellschaft für Freizeit, Düsseldorf 1980
- FUCHS, Max, Soziologie als Kulturpolitik? in: *Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit*, Hrsg. Werner Heinrichs, Baden-Baden 1997, S. 161–176
- FUCHS, Max, Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe, Opladen, Wiesbaden 1998
- FUCHS, Max, Mensch und Kultur. Zu den anthropologischen Grundlagen von Kulturarbeit und Kulturpolitik, Opladen, Wiesbaden 1999
- GEBHARDT, Winfried, Feste, Feiern und Events, in: *Events. Soziologie des Außergewöhnlichen*, Hrsg. Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler u. Michaela Pfadenhauer, Opladen 2000, S. 17–32
- GEHRING, Melina, Vom Chemiewerk zur Kulturfabrik, in: *Hamburger Abendblatt*, 14. 8. 2002, S. 8
- GELLINEK, Philipp-Otto, Gedanken zum Flächen- und Gebäuderecycling: Weiterverwenden und Wiederverwenden durch Umnutzung, Umbau und Umstrukturierung, in: *Stadt, Kultur, Natur. Chancen künftiger Lebensgestaltung*, Hrsg. Rudolf Wildenmann, Baden-Baden 1989, S. 411–432
- GLASER, Hermann, Prolegomena und Beispiele zu einer gesellschaftlichen Spielraumtheorie, in: *Politische Aktion und politisches Lernen*, München 1970, S. 87–125
- GLASER, Hermann, Kultur um die Ecke. Kommunikationszentren und Kulturläden, in: *Freizeit als gesellschaftliche Aufgabe*, Düsseldorf 1976, S. 105–108
- GLASER, Hermann, Maschinenwelt und Alltagsleben. Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik, Frankfurt/Main 1981

- GLASER, Hermann, *Industriekultur und demokratische Identität*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, Bd. 41/42, 1981, S. 3–46
- GLASER, Hermann, *Zwischen Affirmation und Rebellion*, in: *Die Sechziger*, Hrsg. Hilmar Hoffmann u. Heinrich Klotz, Düsseldorf, Wien, New York 1987, S. 60–73
- GLASER, Hermann, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen und die Zukunft der Industriegesellschaft*, in: *Erziehung und Bildung als öffentliche Aufgabe* (= 23. Beiheft *Zeitschrift für Pädagogik*), Hrsg. Klaus Beck, Hans-Georg Herrlitz u. Wolfgang Klafki, Weinheim, Basel 1988, S. 290–299
- GLASER, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland zwischen Protest und Anpassung 1968–1989*, Bd. 3, München 1989
- GLASER, Hermann, *Anmerkungen und Kommentar zu den Bausteinen für eine kommunikativ und ökologisch orientierte Kulturpolitik*, in: *Umbruch der Industriegesellschaft – Umbau zur Kulturgesellschaft?* Dortmund 1991, S. 95–108
- GLASER, Hermann, *Deutsche Kultur 1945–2000*, Berlin 1999
- GLASER, Hermann, *Industriekultur. Der anthropologische Aspekt*, in: *Forum. Industriedenkmalfpflege und Geschichtskultur*, 1. Jg. H. 1, Essen 2000, S. 10–15
- GLASER, Hermann, u. Karl Heinz Stahl, *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, München 1974
- GORZ, André, *Abschied vom Proletariat. Jenseits des Sozialismus*, Hamburg 1983
- GÖSCHEL, Albrecht, *Die Ungleichzeitigkeit der Kultur. Wandel des Kulturbegriffs in vier Generationen* (= *Schriften des DIfU*, Bd. 84), Stuttgart, Berlin, Köln 1991
- GÖSCHEL, Albrecht, *Wandel des Kulturbegriffs*, in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 14. Jg. H. 29, 1991, S. 94–109
- GÖSCHEL, Albrecht, *Kulturelle Entwicklungslinien im vereinten Deutschland: Bedingungen der Soziokultur in Ost und West*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 15. Jg. H. 55, 1991, S. 15–20
- GÖSCHEL, Albrecht, *Kulturbegriff in Ost und West: Eine wechselseitige Provokation?* in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15. Jg. H. 32, 1992, S. 35–43
- GÖSCHEL, Albrecht, *Entwicklungstendenzen und Chancen der Soziokultur*, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 27. Jg. H. 61/62, 1993, S. 120–124
- GÖSCHEL, Albrecht, *Konzeptionen von Kulturpolitik und ihre Folgen für Kulturmanagement*, in: *Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit*, Hrsg. Werner Heinrichs, Baden-Baden 1997, S. 137–160
- GRAUBNER, Klaus, *„Völklingen“*, Heidelberg 1997
- GREINER, Ulrich, *Brot im Überfluß und Spiele satt. Kultur: die große Wachstumsbranche*, in: *Die Zeit*, 7. 8. 1987
- GRELING, Wolf, *Von der Fabrikhalle zum Kommunikationszentrum Flottmann-Hallen in Herne*, in: *Industriebrachen: neue Chancen, neue Nutzungen vom Technologiepark bis zum Medienzentrum*, Stuttgart 1990, S. 100–101
- GROSCHOPPP, Horst, *Kulturelle Arbeit im sozialen Umbruch*, in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15. Jg. H. 32, 1992, S. 44–77
- GROSCHOPPP, Horst, *Gab es in der DDR Soziokultur?* in: *Soziokultur in Sachsen. Analysen, Anmerkungen, Ausblicke*, Dresden 1994, S. 29–44
- GROSCHOPPP, Horst, *Kulturhäuser in der DDR. Vorläufer, Konzepte, Gebrauch. Versuch einer historischen Rekonstruktion*, in: *Kulturhäuser in Brandenburg*, Hrsg. Thomas Ruben u. Bernd Wagner, Potsdam 1994, S. 97–178
- GRUNENBERG, Antonia, *Aufbruch der inneren Mauer. Politik und Kultur in der DDR 1971–1990*, Bremen 1990
- GÜNTER, Roland, *Die Internationale Bauausstellung Emscher Park – auch ein kulturelles Projekt?* in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 13. Jg. H. 4, 1989, S. 47–49
- GÜNTER, Roland, u. Klaus Weber, *Fabrikschloß als Kommunikationszentrum*, in: *Bauwelt*, 63. Jg. H. 36, 1972, S. 1400–1402
- GÜNTER, Roland, u. Michael Weißer, *„Fabrikschlösser“. Ein Bildbericht zur Baugeschichte des 19. Jahrhunderts*, in: *Kunst und Unterricht*, 6. Jg. H. 19, 1973, S. 32–34

- GYMPEL, Jan, Wolfgang Streich u. Volker Wagner, Die Kulturbrauerei im Prenzlauer Berg, Berlin, Brandenburg 2001
- HABERMAS, Jürgen, Technik und Wissenschaft als „Ideologie“, Frankfurt/Main 1968
- HAGEN, Jens, Kulturarbeit und Aktionseinheit, in: *Tendenzen*, 17. Jg. H. 108/109, 1976, S. 14–16
- HAHN, Simone, Michael Schroedter u. Stephan Stroux, Die Salons der Sozialisten. Kulturhäuser der DDR, Berlin 1996
- HAMM, Manfred, u. Robert Jungk, Tote Technik. Ein Wegweiser zu den antiken Stätten von morgen, Berlin 1981
- HAMM, Manfred, u. Axel Föhl, Sterbende Zechen, Berlin 1983
- HANNEMANN, Christine, u. Werner Sewing, Gebaute Stadtkultur: Architektur als Identitätskonstrukt, in: *Kultur in der Stadt*, Hrsg. Volker Kirchberg u. Albrecht Göschel, Opladen 1998
- HARTUNG, Ulrich, Arbeiter- und Bauertempel. DDR-Kulturhäuser der fünfziger Jahre. Ein architektonisches Kompendium, Berlin 1997
- HASSLER, Uta, u. Nikolaus Kohler, Das Verschwinden der Bauten des Industriezeitalters. Lebenszyklen moderner Baubestände und Methoden transdisziplinärer Forschung, Tübingen, Berlin 2004
- Hauptsache Kultur. Bundesweiter Ratschlag zu Sozio- und Stadtteilkultur, Hrsg. Kulturbehörde Hamburg, Referat für Stadtteilkultur, Hamburg 1991
- HAUSER, Susanne, Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industrieareale, Frankfurt/Main 2001
- HÄUSER, Iris, Gegenidentitäten. Zur Vorbereitung des politischen Umbruchs in der DDR. Lebensstile und politische Soziokultur in der DDR-Gesellschaft der achtziger Jahre, Münster 1996
- HÄUSER, Iris, Michael Schenkel u. Winfried Thaa, Legitimitäts- und Machtverfall des DDR-Sozialismus. Zum plötzlichen Ende einer einheitsverkörpernden Öffentlichkeit, in: *Lebensweise und gesellschaftlicher Umbruch in Ostdeutschland*, Hrsg. Gerd Meyer, Gerhard Riege u. Dieter Strützel, Jena 1992, S. 59–101
- HÄUSSERMANN, Hartmut, u. Walter Siebel, Neue Urbanität, Frankfurt/Main 1987
- HEBEL, Stephan, Juppy, in: *Frankfurter Rundschau*, 9. 2. 2002, S. 6
- HELLE, Horst Jürgen, Soziologie und Symbol, Opladen 1969
- HENRY, Ruth, Entlegene Räume, in: *Daidalos*, 12. Jg. H. 44, 1992, S. 26–37
- HERMAND, Jost, Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965–85, München 1988
- HITZLER, Ronald, Erlebniswelt Techno. Aspekte einer Jugendkultur, in: *Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur*, Hrsg. Ronald Hitzler u. Michaela Pfadenhauer, Opladen 2001, S. 11–27
- HOFFMANN, Hilmar, Kultur für alle. Perspektiven und Modelle, Frankfurt/Main 1981
- HOFFMANN, Hilmar, Kultur für morgen. Ein Beitrag zur Lösung der Zukunftsprobleme, Frankfurt/Main 1985
- HOFFMANN, Hilmar, u. Dieter Kramer, Zum Kulturbegriff demokratischer Kulturpolitik, in: *Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert*, Hrsg. Helmut Brackert u. Fritz Werfelmeyer, Frankfurt/Main 1990, S. 421–440
- HOFFMANN-AXTHELM, Dieter, Vergleichsweise: Die Industriedenkmäler Berlins, in: *Bauwelt*, 74. Jg. H. 43, 1983, S. 1731–1734
- HOLLSTEIN, Walter, Die Gegengesellschaft. Alternative Lebensformen, Bonn 1979
- HOLLSTEIN, Walter, u. Boris Penth, Alternative Projekte. Beispiele gegen die Resignation, Hamburg 1980
- HOLTAPPELS, Martin, u. Annette Hudemann, Am Ende einer Zeit, Essen 1997
- HOMUTH, Karl, Kultur plus Markt. Kulturelles Marketing und Neue Urbanität, in: *Hauptsache Kultur*, Hamburg 1991, S. 37–46
- HORX, Matthias, Das Ende der Alternativen, Wien 1985
- Hoyerswerda, die Kufa und ich. Kulturfabrik Hoyerswerda 1994–2004, Hoyerswerda 2004
- HUBER, Joseph, Wer soll das alles ändern? Die Alternativen der Alternativbewegung, Berlin 1980

- HÜBNER, Irene, Kulturelle Opposition, München [1983](#)
- HUSMANN, Udo, Soziokulturelle Zentren in der Bundesrepublik, in: Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte, Stuttgart, Berlin, Köln [1991](#), S. [203–216](#)
- HUWER, Hans, u. Ulrike Schuck, „Bestandsaufnahmen“, Neunkircher Eisenwerk 1981–1986, Neunkirchen [1987](#)
- Industrialisierung – Entindustrialisierung – Musealisierung, Hrsg. Rainer Wirtz, Köln [1998](#)
- Industriebrachen: neue Chancen, neue Nutzungen vom Technologiepark bis zum Medienzentrum (= Architektur in der Demokratie, Bd. 5), Hrsg. Ingeborg Flagge, Stuttgart [1990](#)
- In Zeehen, Bahnhöfen und Lagerhallen – zwischen Politik und Kommerz. Soziokulturelle Zentren in Nordrhein-Westfalen, Hrsg. Ludger Claßen, Heinz Hermann Krüger u. Werner Thole, Essen [1989](#)
- IPSEN, Detlev, Statements: Umbruch der Industriegesellschaft – eine kulturelle Herausforderung, in: Umbruch der Industriegesellschaft – Umbau zur Kultargesellschaft? Dortmund [1991](#), S. [55–62](#)
- JAHODA, Marie, Wieviel Arbeit braucht der Mensch? Arbeit und Arbeitslosigkeit im 20. Jahrhundert, Weinheim, Basel [1983](#)
- JENCKS, Charles, Rhetorik und Architektur, in: Archithese, 2. Jg. H. 2, [1972](#), S. [19–29](#)
- JUNG, Carsten, Cerevesia felicitas summa. Die Kulturbrauerei in Berlin, in: Bauwelt, 91. Jg. H. 28, [2000](#), S. [26–31](#)
- JUPPY, Daniel Gäsche u. Hans. J. Becher, Aus dem Leben eines Revoluzzers, Leipzig [2005](#)
- KÄHLER, Gert, Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst, Braunschweig, Wiesbaden [1981](#)
- KARHOFF, Brigitte, Rosemarie Ringe u. Helga Steinmaier, Frauen verändern ihre Stadt. Selbstorganisierte Projekte der sozialen und ökologischen Stadterneuerung, Zürich, Dortmund [1993](#)
- KASCHA, Rainer, Von unten in die Breite, in: Gegenkultur heute. Die Alternativen von Woodstock bis Tunix, Hrsg. J. Gehret, Amsterdam [1979](#), S. [181–184](#)
- KASCHUBA, Wolfgang, Einführung in die Europäische Ethnologie, München [2003](#)
- KIEMLE, Manfred, Ästhetische Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik, Dissertation, Quickborn [1967](#)
- KIERDORF, Alexander, u. Uta Hassler, Denkmale des Industriezeitalters. Von der Geschichte des Umgangs mit Industriekultur, Tübingen, Berlin [2000](#)
- KILIAN, Michael, Die Sicherung der kulturellen Substanz der neuen Bundesländer, in: Kulturpolitische Mitteilungen, 15. Jg. H. 55, [1991](#), S. [28–36](#)
- KIRCHGÄSSNER, Hubert, Thesen zur sozialkulturellen Animation, in: Freizeit- und Kulturpolitik. Konzepte und Modelle, Düsseldorf [1980](#), S. [112–113](#)
- KLEINE, Helene, Leben in der Fabrik e.V. Düsseldorf, in: Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte, Rehburg-Loccum [1989](#), S. [112–128](#)
- KLOTZ, Heinrich, Architektur und Städtebau. Die Ökonomie triumphiert, in: Die Sechziger, Hrsg. Hilmar Hoffmann u. Heinrich Klotz, Düsseldorf, Wien, New York [1987](#), S. [133–147](#)
- KNIOLA, Franz-Josef, Stadtentwicklung und Kultur, in: Kulturpolitische Mitteilungen, 14. Jg. H. 51, [1990](#), S. [13–15](#)
- Konfigurationen. Einblicke in das Theatergeschehen der Bundesrepublik Deutschland 1976–79, Hrsg. Deutsche Theaterische Gesellschaft, [1979](#)
- KOSCHANY, Günter, Industriebrache: Städtebauliche Chance oder Niemandsland der Architektur? in: Industriebrachen: neue Chancen, neue Nutzungen vom Technologiepark bis zum Medienzentrum, Stuttgart [1990](#), S. [50–73](#)
- KOUVELIS, Kostas, Zwischen Regen und Sonne. Das Nachbarschaftszentrum „Regenbogenfabrik“, in: Arch+, 24. Jg. H. 66, [1982](#), S. [60–61](#)
- KRAEMER, Dieter, Biologisches und ökologisches Bauen, in: Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte, Rehburg-Loccum [1989](#), S. [71–83](#)

- KRAMER, Dieter, Neue Akzente in der Freizeittheorie und -politik, in: Massen, Kultur, Politik (= Argument-Sonderband, AS 23), Berlin 1978, S. 98–115
- KRAMER, Dieter, Kulturpolitik nach der „Wende“, in: Blätter für deutsche und internationale Politik, 29. Jg. H. 10, 1984, S. 1243–1259
- KRAMER, Dieter, Theorien zur historischen Arbeiterkultur, Marburg 1987
- KRAMER, Dieter, Mythen, Visionen und Möglichkeiten. Einige Aspekte zur jüngeren Geschichte der Frankfurter Kulturpolitik, in: Kulturpolitische Mitteilungen, 27. Jg. H. 61/62, 1993, S. 17–24
- KRAMER-BADONI, Thomas, Umnutzungsmöglichkeiten städtischer Industriebrachen durch Alternativbetriebe, in: Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte, Rehburg-Loccum 1989, S. 37–52
- KRAUSE, Christian, Detlef Lehner u. Klaus-Jürgen Scherer, Zwischen Revolution und Resignation? Alternativkultur, politische Grundströmungen und Hochschulaktivitäten in der Studentenschaft, Bonn 1980
- KRAUSSE, Joachim, Ephemerisierung. Wahrnehmung und Konstruktion, in: Wahrnehmung und Geschichte: Markierungen zur Aisthesis materialis, Hrsg. Bernhard Dotzler u. Ernst Müller, Berlin 1995, S. 135–1674
- KREMPEL, Ulrich, Fabrikbesetzung, in: Skulptur Ruhr '86, Ausstellungskatalog, Herne 1986, S. 8–9
- Kreuzberg – Prenzlauer Berg. Annähernd alles über Kultur, Hrsg. Kunstamt Kreuzberg, Berlin 1990
- KRINGS, Eva, Der Hauptfeind der Kreativität ist der gute Wille ... Über das Verhältnis von Ästhetik und Soziokultur, in: Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte, Stuttgart, Berlin, Köln 1992, S. 63–72
- KRINGS, Eva, Andreas Roters, Norbert Sievers, H.-Jörg Siewert u. Werner Zühlke, Kulturelle Modernisierungsstrategien in Industrieräumen, in: Umbruch der Industriegesellschaft – Umbau zur Kulturgesellschaft? Dortmund 1991, S. 87–94
- KUHLMANN, Andreas, Kultur und Krise. Zur Inflation der Erlebnisse, in: Mythos Metropole, Hrsg. Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann u. Walter Prigge, Frankfurt/Main 1995
- Kultur aktiv in alten Gebäuden. Eine Dokumentation über soziokulturelle Zentren, Hrsg. Arbeitsgruppe „Soziokulturelle Zentren in denkmalgeschützten Gebäuden“ des Vereins Bürger- und Kulturzentrum Bockenheimer Depot e. V., Berlin 1979
- Kulturhäuser in Brandenburg (= Brandenburger Texte zu Kunst und Kultur, Bd. 1), Hrsg. Thomas Ruben u. Bernd Wagner, Potsdam 1994
- Kultur in den Städten. Eine Bestandsaufnahme, Hrsg. Deutscher Städtetag, Köln 1979
- Kultur in Deutschlands Osten (= Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung, Bd. 32), Hrsg. KulturInitiative '89 e. V. in Verbindung mit dem Institut für Kulturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1992
- Kultur in Niedersachsen. Soziokulturelle Zentren, Hrsg. Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Hannover 1992
- Kultur Macht Politik. Wie mit Kultur Stadt/Staat zu machen ist, Hrsg. Agentur für Recherche und Text, Köln 1988
- Kulturpolitisches Wörterbuch (1. Aufl.), Hrsg. Harald Bühl, Dieter Heinze, Hans Koch u. Fred Staufenbiel, Berlin 1970
- Kulturpolitisches Wörterbuch (2. Aufl.), Hrsg. Manfred Berger, Helmut Hanke, Franz Hentschel, Hans Koch, Werner Kühn und Heinz Sallmon, Berlin 1978
- Kultur- und Stadtentwicklung. Kulturelle Potentiale als Image und Standortfaktoren in Mittelstädten, Hrsg. Wüstenrot-Stiftung, Ludwigsburg 1999
- Kursbuch Jugendkultur, Hrsg. SPoKK, Mannheim 1997
- KYRIELEIS, Gisela, Geschlossene Stadtkultur und alltagskulturelle Nischen, in: Kultur und Kulturträger in der DDR, Berlin 1993, S. 73–132
- Lagerhalle. Das Buch. Die ersten 10 Jahre. Berichte und Ansichten aus einem Kommunikationszentrum, Osnabrück 1986
- LEHMANN, Hartmut, Ein Jugendzentrum, in: Bauwelt, 73. Jg. H. 34, 1982, S. 1566–1567

- LEITNER, Olaf, West-Berlin! Die Kultur – die Szene – die Politik. Erinnerungen an eine Teilstadt der 70er und 80er Jahre, Berlin [2002](#)
- LERCH, Helmut, Bausubstanz neu genutzt. Architektur individueller Arbeitsstätten, Leinfelden-Echterdingen [1993](#)
- LIESMANN, Konrad Paul, Ästhetisierte Wirklichkeit – verwirklichte Ästhetik, in: [Kulturpolitische Mitteilungen](#), 14. Jg. H. [51](#), [1990](#), S. [27–33](#)
- LIPP, Wolfgang, Soziale Räume, regionale Kultur: Industriegesellschaft im Wandel, in: [Industriegesellschaft und Regionalkultur](#) (= [Schriftenreihe der Hochschule für Politik München](#), Bd. 6), Hrsg. Wolfgang Lipp, Köln, Berlin, Bonn, München [1984](#), S. [1–56](#)
- Localizer 1.0. The Techno House Book, Berlin [1995](#)
- LORENZER, Alfred, Architektonische Symbole und subjektive Struktur, in: [Das Prinzip Reihung in der Architektur](#), Hrsg. Abt. Bauwesen der Universität Dortmund, Dortmund [1977](#), S. [141–147](#)
- LUNDQVIST, Sven, Grabe, wo du stehst. Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte, Hrsg. Manfred Dammeyer, Bonn [1989](#)
- LUTZ, Burkart, Der kurze Traum immerwährender Prosperität, Frankfurt, New York [1984](#)
- Macht Kultur Gewinn? Kulturbetrieb zwischen Nutzen und Profit, Hrsg. Werner Heinrichs, Baden-Baden [1997](#)
- MARCUSE, Herbert, Kultur und Gesellschaft, Bd. 1 u. 2, Frankfurt/Main [1968](#)
- MEUELER, Christof, Pop und Bricolage. Einmal Underground und zurück: kleine Bewegungslehre der Popmusik, in: [Kursbuch Jugendkultur](#), Hrsg. SPoKK, Mannheim [1997](#), S. [32–39](#)
- MERSCHMEIER, Michael, Tanz auf dem Kreuzberg. Die Berliner Tanzfabrik – ein Experiment zwischen Kunst und Unterricht, in: [Theater heute](#), 22. Jg. H. [3](#), [1983](#), S. [45–47](#)
- MICHAILOW, Matthias, Am Ende der Arbeitsgesellschaft? Umbrüche und Krise, in: [Kultur Macht Politik. Wie mit Kultur Stadt/Staat zu machen ist](#), Köln [1988](#), S. [40–57](#)
- MILITZ, Claus, u. Werner Rudolph, Spuren im Werk. Industriebauten von damals, Heidelberg [1984](#)
- MITSCHERLICH, Alexander, Thesen zur Stadt, Frankfurt/Main [1971](#)
- MITSCHERLICH, Alexander, Die Unwirtlichkeit der Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt/Main [1974](#)
- MORITZ, Michael, Kultur und Kommunikation, in: [Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte](#), Rehburg-Loccum [1989](#), S. [106–111](#)
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, Kapitel aus der Ästhetik, Frankfurt/Main [1970](#)
- MÜLLER, Michael, Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt/Main [1977](#)
- MÜLLER-MÜNCH, Ingrid, Immerhin versucht. Vor 25 Jahren wurde das Stollwerck in Köln besetzt, in: [Frankfurter Rundschau](#), 14. 5. [2005](#)
- Nachlaß des Fabrikzeitalters. Alte Leitbilder. Nostalgische Baukunst. Industriemuseen (= [Rheinisches Industriemuseum, Beiträge zur Industrie und Sozialgeschichte](#), Bd. 2), Köln [1989](#)
- „Nachtasyl“ in der Waschkaue, in: [Bauwelt](#), 76. Jg. H. [1/2](#), [1985](#), S. [1–10](#)
- Neues Leben in alten Gebäuden, Hrsg. Hans Wielen, Münster [2000](#)
- NEUFFER, Martin, Städte für alle. Entwurf einer Städtepolitik, Hamburg [1970](#)
- NIESS, Frank, Geschichte der Arbeitslosigkeit, Köln [1979](#)
- NIESS, Wolfgang, Alte Fassaden – neue Inhalte. Über die Umnutzung alter Gebäude zu soziokulturellen Zentren, in: [Archithese](#), 17. Jg. H. [5](#), [1987](#), S. [44–48](#)
- NORBERG-SCHULZ, Christian, Logik der Baukunst, Gütersloh, Berlin, München [1968](#)
- OBBELODE, Peter, Spinnerei ... Kulturinsel. Umnutzung der Ravensberger Spinnerei, Bielefeld, in: [Deutsche Bauzeitung](#), 115. Jg. H. [10](#), [1981](#), S. [38–41](#)
- PANKOKE, Eckart, Regionale „skyline“ und lokale „Szenen“ im Ruhrgebiet: Zur kulturellen Entwicklung einer „Industrielandschaft“, in: [Industriegesellschaft und Regionalkultur](#) (=

- Schriftenreihe der Hochschule für Politik München, Bd. 6), Hrsg. Eckart Pankoke, Köln, Berlin, Bonn, München 1984, S. 155–176
- Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, Hrsg. Hilmar Hoffmann, Frankfurt/Main 1974
- PISSAREK, Antje, Stadtkultur und Kulturarbeit im Prenzlauer Berg, in: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*, 15. Jg. H. 32, 1992, S. 382–396
- Plädoyers für eine neue Kulturpolitik, Hrsg. Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann u. Alfons Spielhoff, München 1974
- PLANUNGSGEMEINSCHAFT Landschaftspark Duisburg-Nord, Landschaftspark Duisburg-Nord. Ein Projekt im Rahmen der „Internationalen Bauausstellung Emscher Park“. Planungsverfahren Stufe 1, Duisburg 1991
- POHLMANN, Friedrich, Die europäische Industriegesellschaft, Opladen 1997
- Projekt VOXXX. Galerie-Film-Musik-Theater auf dem Chemnitzer Kaßberg, in: *Deutscher Werkbund Sachsen. Werkbericht 1*, Leipzig 1993, S. 114–115
- Pumpwerk in Wilhelmshaven, Das, in: *Bauwelt*, 67. Jg. H. 34, 1976, S. 1038–1040
- PUPAT, Hendrik, Die Schutzburg im Westen, in: *Leipziger Volkzeitung*, 5. 1. 2006
- REISS-SCHMIDT, Stephan, u. Jürgen Schneider, Planung ohne Auftrag. Die Geschichte einer Einmischung. Das Gegenkonzept zur Umnutzung der ehemaligen Jagenberg-Fabrik in Düsseldorf, in: *Bauwelt*, 78. Jg. H. 24, 1986, S. 870–877
- RELLECKE, Horst, Der Glaselefant. Pop und Postmoderne. Auf dem Weg zu einer spielerischen Architektur, Wiesbaden, Berlin 1986
- RENGHAUSEN, Henning, u. Jörg Stüdemann, Soziokulturelle Einrichtungen in Sachsen – eine Einleitung, in: *Soziokultur in Sachsen. Analysen, Anmerkungen, Ausblicke*, Dresden 1994, S. 9–18
- Rettet unsere Städte jetzt! (= Neue Schriften des Deutschen Städtetages, H. 28), Köln 1971
- REVERMANN, Klaus H., Kunst als gesellschaftliches Angebot. Theoretische Überlegungen und ein praktisches Beispiel: „Urbs '71“, in: *Plädoyers für eine neue Kulturpolitik*, Hrsg. Olaf Schwencke, Klaus Revermann u. Alfons Spielhoff, München 1974, S. 57–65
- RITTER, Waldemar, Kultur und Kulturpolitik im vereinigten Deutschland (= Reihe Kulturpolitik – Dokumente, Bd. 1), Hrsg. Deutscher Kulturrat, Bonn, Berlin 2000
- RÖBKE, Thomas, Das frühe „politische Programm“ der Soziokultur, in: *Bestandsaufnahme Soziokultur. Beiträge – Analysen – Konzepte*, Stuttgart, Berlin, Köln 1991, S. 37–54
- RÖBKE, Thomas, Das Nürnberger Kommunikationszentrum KOMM (1973–1990). Ein Beitrag zur Basisdemokratie, Frankfurt/Main, New York 1991
- RÖBKE, Thomas, Abgehalftert? „Neue soziale Bewegungen“ und Soziokultur im Kontext, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 26. Jg. H. 58, 1992, S. 11–15
- RÖBKE, Thomas, Kann den Worten noch getraut werden? Kulturpolitische Programme, Richtlinien, Willensbekundungen, Absichtserklärungen, in: *Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente 1972–1992*, Hrsg. Thomas Röbbke, Essen 1993, S. 9–44
- RÖDER, Klaus, Thesen der Alternativbewegung, in: *Gegenkultur heute. Die Alternativen von Woodstock bis Tunix*, Hrsg. J. Gehret, Amsterdam 1979, S. 152–159
- ROGGE, Friedrich, Olaf Weber u. Gerd Zimmermann, Architektur als Kommunikationsmittel (= Schriften der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, H. 13/14), Weimar 1973
- ROHE, Karl, Image, Leitbild, corporate identity – Werbekonzepte für das Ruhrgebiet, in: *Umbau der Industriegesellschaft – Umbau zur Kulturgesellschaft?* Dortmund 1991, S. 121–128
- ROHPETER, Wolfgang, Von der Zeche Zollverein in Essen zum „Forum Ruhrkultur“, in: *Industriebrachen: neue Chancen, neue Nutzungen vom Technologiepark bis zum Medienzentrum*, Stuttgart 1990, S. 91–96
- ROLFF, Hans-Günter, Massenkonsum, Massenmedium und Massenkultur – Über den Wandel kindlicher Aneignungsweisen, in: *Preuss-Lausitz, Ulf, u. a., Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder*, Weinheim, Basel 1983, S. 153–167

- ROSEMANN, Jürgen, Forschungsbezogene Praxis und praxisorientierte Forschung, in: Stadt im Kopf. Hardt-Waltherr Hämer, Berlin 2002, S. 157–173
- ROSENKRANZ, Karl, Die Ästhetik des Häßlichen, Leipzig 1990
- ROSSMANN, Andreas, Auferstanden aus Ruinen. Landschaftspark Duisburg-Nord in Meiderich: Zeichen für das Ruhrgebiet im Wandel, in: *Bauwelt*, 87. Jg. H. 37, 1996, S. 2128–2135
- ROSZAK, Theodore, Gegenkultur. Gedanken über die technokratische Gesellschaft und die Opposition der Jugend, Düsseldorf, Wien 1971
- ROTH, Roland, Neue soziale Bewegungen in der politischen Kultur der Bundesrepublik – eine vorläufige Skizze, in: Neue soziale Bewegungen in Westeuropa und den USA. Ein internationaler Vergleich, Hrsg. Karl-Werner Brand, Frankfurt/Main, New York 1985, S. 20–82
- RUBEN, Thomas, u. Bernd Wagner, Kulturhäuser in Brandenburg. Bestandsaufnahme und Problemanalyse, in: Kulturhäuser in Brandenburg, Hrsg. Thomas Ruben u. Bernd Wagner, Potsdam 1994, S. 15–66
- Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen, Hrsg. Norbert Bolz u. Willem van Reijen, Frankfurt/Main 1996
- RUPPERT, Wolfgang, Die Fabrik. Geschichte von Arbeit und Industrialisierung in Deutschland, München 1983
- RÜTH, Uwe, Das „Jagenberg“ Symposium Quirl, in: Quirl Künstlersymposium auf dem „Jagenberg-Gelände“ in Düsseldorf vom 22. 9. 86 bis 19. 10. 86, Düsseldorf 1987, S. 114–126
- SAUBERZWEIG, Dieter, Einführung, in: Wege zur menschlichen Stadt (= Neue Schriften des Deutschen Städtetages, H. 29), Köln 1973, S. 114–126
- SAUBERZWEIG, Dieter, Die menschliche Stadt als kulturpolitische Aufgabe, in: Plädoyers für eine neue Kulturpolitik, Hrsg. Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann u. Alfons Spielhoff, München 1974, S. 117–128
- SAUBERZWEIG, Dieter, Kulturpolitik und Stadtentwicklung, in: Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, Hrsg. Hilmar Hoffmann, Frankfurt/Main 1974, S. 37–49
- Schauspielhaus Bochum. Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe, Programmheft, Bochum 1979
- SCHERER, Klaus-Jürgen, Perspektiven der Alternativökonomie und soziale Reformprogramm, in: Auszug aus der Gesellschaft? Gemeinschaften zwischen Utopie, Reform und Reaktion, Hrsg. Klaus-Jürgen Scherer u. Gert-Joachim Glaeßner, Berlin 1986, S. 143–162
- SCHINDLER, Susanne, Kokerei Zollverein. Zeitgenössische Kunst und Kritik, in: *Bauwelt*, 92. Jg. H. 34, 2001, S. 2
- SCHLEPER, Thomas, Kunstwissenschaft und Fabrikbau. Über den Beitrag der „visuellen Sozialgeschichte“ zur Industriekulturforschung, Dissertation, Osnabrück 1987
- SCHMID, Thomas, Multikulturelle Gesellschaft – großer Ringelpiez mit Anfassen, in: *Die neue Gesellschaft*, 36. Jg. H. 6, 1989, S. 541–546
- SCHMID, Wilhelm, Philosophie der Lebenskunst, Frankfurt/Main 1998
- SCHMIDT, Lutz, Die kulturelle Einheit der Deutschen, in: *Kulturpolitische Mitteilungen*, 15. Jg. H. 55, 1991, S. 42–46
- SCHOELLER, Wilfried F., u. Martin Schoeller, Abschied von Bitterfeld, Göttingen 1994
- SCHULZE, Gerhard, Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/Main, New York 1992
- SCHULZE, Gerhard, Kulissen des Glücks. Streifzüge durch die Eventkultur, Frankfurt/Main, New York 2000
- SCHULZE, Joachim, Gemeinwesenorientierung der Soziokultur, in: Soziokultur in Sachsen. Ein gesellschaftliches Experimentierfeld, Dresden 1998, S. 29–58
- SCHWENCKE, Olaf, Demokratisierung des kulturellen Lebens, in: Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, Hrsg. Hilmar Hoffmann, Frankfurt/Main 1974, S. 59–73

- SCHWENCKE, Olaf, Politische Ästhetik – Kulturpolitik als Systemkritik? in: Plädoyers für eine neue Kulturpolitik, Hrsg. Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann u. Alfons Spielhoff, München 1974, S. 87–93
- SCHWENCKE, Olaf, Stadtkultur, in: Stadtkultur, Sozio-Kultur und Denkmalschutz. Kulturpolitisches Kolloquium vom 18. bis 20. Februar 1977 (= Loccumer Protokolle 4/1977), Loccum 1977, S. 58–79
- SCHWENCKE, Olaf, Soziokultur im gesellschaftlichen Wandel – oder: Politik der kulturellen Erneuerung, in: Umbruch der Industriegesellschaft – Umbau zur Kulturgesellschaft? Dortmund 1991, S. 151–157
- SCHWENDTER, Rolf, Theorie der Subkultur, Köln 1973
- SCHWENDTER, Rolf, Subkultur und städtische Kulturpolitik. Vierundzwanzig Thesen, in: Plädoyers für eine neue Kulturpolitik, Hrsg. Olaf Schwencke, Klaus H. Revermann u. Alfons Spielhoff, München 1974, S. 79–86
- Sechziger, Die. Die Kultur unseres Jahrhunderts, Hrsg. Hilmar Hoffmann u. Heinrich Klotz, Düsseldorf, Wien, New York 1987
- SEIDEL, Torsten, u. Robert Teschner, Werksgelände, Ausst.-Kat., Berlin 1994
- Selbstverwaltung (= Argument-Sonderband, AS 61), Hrsg. Wolfgang Fritz Haug, Berlin 1981
- SENNETT, Richard, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt/Main 1986
- SIEBEL, Walter, Stadtkultur, in: Ästhetik und Kommunikation, 18. Jg. H. 70/71, 1989, S. 132–139
- SIEVERS, Norbert, Quo vadis Soziokultur? Zur Karriere eines kulturpolitischen Konzepts, in: Kulturpolitische Mitteilungen, 12. Jg. H. 1, 1988, S. 11–17
- SIEVERS, Norbert, Soziokultur – Zur Karriere eines kulturpolitischen Konzepts, in: Kultur Macht Politik. Wie mit Kultur Stadt/Staat zu machen ist, Köln 1988, S. 198–212
- SIEVERS, Norbert, Perspektive Soziokultur – Zur Karriere eines kulturpolitischen Programms und kulturellen Praxisfeldes, in: Hauptsache Kultur, Hamburg 1991, S. 200–216
- SIMMEL, Georg, Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch, in: Gesamtausgabe, Bd. 8, Frankfurt/Main 1993, S. 124–130
- Skulptur Ruhr '86, Ausstellungskatalog, Herne 1986
- SLOTTA, Rainer, Einführung in die Industriearchäologie, Darmstadt 1982
- Soziokultur in Sachsen. Analysen, Anmerkungen, Ausblicke, Dresden 1994
- Soziokultur in Sachsen. Ein gesellschaftliches Experimentierfeld, Dresden 1998
- STACHELHAUS, Heiner, An anderen Orten. Räume und Installationen, in: Das Kunstwerk, 36. Jg. H. 6, 1983, S. 6–42
- Stadt, Kultur, Natur. Chancen künftiger Lebensgestaltung (= Schriftenreihe zur gesellschaftlichen Entwicklung, Bd. 4), Hrsg. Rudolf Wildenmann, Baden-Baden 1989
- Stadtkultur, Sozio-Kultur und Denkmalschutz. Kulturpolitisches Kolloquium vom 18. bis 20. Februar 1977 (= Loccumer Protokolle 4/1977), Loccum 1977
- Stadt im Kopf. Hardt-Waltherr Hämer, Hrsg. Manfred Sack, Berlin 2002
- Stattbuch Ost – ein Wegweiser durch die Projektlandschaft. Adieu DDR oder die Liebe zur Autonomie, Berlin 1991
- STEGERS, Rudolf, Kraftwerk Lustwerk Stollwerck. Eine kölnische Geschichte 1980–1987, in: Glück Stadt Raum in Europa 1945 bis 2000, Hrsg. Rudolf Stegers u. Romana Schneider, Basel, Berlin, Boston 2002, S. 56–61
- STÜDEMANN, Jörg, Soziokultur – quo vadis? in: Soziokultur in Sachsen. Ein gesellschaftliches Experimentierfeld, Dresden 1998, S. 15–28
- STURM, Hermann, Fabrikarchitektur, Villa, Arbeitersiedlung, München 1977
- STÜTZ, Hannes, Kultur und Kulturpolitik am Beginn der 80er Jahre, in: Marxistische Blätter, 19. Jg. H. 2, 1981, S. 17–23
- SUHRBIER, Hartwig, Fabrikschloß und Zechenkolonie. Zur Entdeckung einer verdrängten Wirklichkeit, in: Tausend Blumen. Kulturlandschaft Nordrhein-Westfalen, Hrsg. Hartwig Suhrbier u. Lothar Romain, Wuppertal 1984, S. 199–219

- The Factories. Conversions for Urban Culture / TransEuropeHalles, Basel, Boston, Berlin 2002
- TIEDEMANN, Volker von, SPI – Ausnahme & Regel, Versuche einer neuen Trägerschaft, in: Zukünfte für alte Industrieregionen, Dortmund 1984, S. 218–234
- TORNAU, Sylvia, Werk II – Eine Kulturfabrik im Leipziger Süden, in: Soziokultur in Sachsen. Ein gesellschaftliches Experimentierfeld, Dresden 1998, S. 219–224
- TOURAINE, Alain, Postindustrielle Gesellschaft, Hrsg. Jürgen Habermans, Dieter Henrich u. Jacob Taubes, Frankfurt/Main 1972
- TREPTOW, Rainer, Kultargesellschaft? Stop Making Sense! in: Neue Praxis, 18. Jg. H. 4, 1988, S. 328–331
- Umbau statt Abriß! Zur Erhaltung des industriellen Erbes in der EUREGIO Maas Rhein, Hrsg. Gerhard Fehl, Dieter Kaspari u. Marlene Krapols, Aachen 1995
- Umbruch der Industriegesellschaft – Umbau zur Kultargesellschaft? Hrsg. Institut für Landes- und Stadtentwicklung des Landes Nordrhein-Westfalen (ILS), Dortmund 1991
- Umnutzung von Fabriken – Übersichten und Beispiele (= Schriftenreihe Landes- und Stadtentwicklungsforschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Reihe Stadtentwicklung – Städtebau, Bd. 2.047), Hrsg. Institut für Landes- und Stadtentwicklungsforschung ILS, Dortmund 1984
- Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte (Loccumer Protokolle, 3/1989), Hrsg. Susanne Habicht-Erenler, Loccum 1989
- Vielfalt als Konzeption. Zu der Arbeit soziokultureller Zentren und den Anforderungen an ihre Mitarbeiter, vorgelegt v. d. Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren i. A. d. Bundesministers für Bildung u. Wissenschaft, Bonn, 1990
- VILMAR, Fritz, u. Brigitte Runge, Auf dem Weg zur Selbsthilfegesellschaft? Essen 1986
- VOGEL, Hans-Jochen, Rettet unsere Städte jetzt! in: „Rettet unsere Städte jetzt!“ (= Neue Schriften des Deutschen Städtetages, H. 28), Köln 1971, S. 25–28
- VOLLBRECHT, Ralf, Von Subkulturen zu Lebensstilen. Jugendkulturen im Wandel, in: Kursbuch Jugendkultur, Hrsg. SPoKK, Mannheim 1997, S. 22–31
- WAGNER, Bernd, Vom Aschenputtel zum Hätschelkind? Tendenzen kommunaler Kulturpolitik, in: Kultur Macht Politik. Wie mit Kultur Stadt/Staat zu machen ist, Köln 1988, S. 68–94
- WAGNER, Bernd, Fünfzehn Jahre Stadtteilkultur, in: Bestandsaufnahme Soziokultur, Stuttgart, Berlin, Köln 1991, S. 369–388
- WAGNER, Bernd, Die „Neue Kulturpolitik“ und das „neue Interesse an der Kultur“, in: Kulturpolitische Mitteilungen, 26. Jg. H. 61/62, 1992, S. 9–17
- WAGNER, Bernd, Zwischen Staat und Markt, in: Rundbrief. Zeitschrift für Soziokultur in Niedersachsen, H. 40, 2001, S. 1–14
- Wandel ohne Wachstum? Stadt-Bau-Kultur im 21. Jahrhundert, Hrsg. Kunibert Wachten, Braunschweig, Wiesbaden 1996
- Wege zur menschlichen Stadt (= Neue Schriften des Deutschen Städtetages, H. 29), Köln 1973
- WEILACHER, Udo, Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art, Basel, Berlin, Boston 1996
- WERKGEMEINSCHAFT ARCHITEKTUR + STADTPLANUNG, Schlachthof ... Jugendzentrum. Umnutzung einer Großviehslachthalle, Frankfurt-Höchst, in: Deutsche Bauzeitung, 115. Jg. H. 10, 1981, S. 34–35
- WERKGEMEINSCHAFT DIETRICH, HAUSMANN, LEHMANN, Jugendzentrum in einem alten Betriebshof, Frankfurt-Höchst, in: Baumeister, 74. Jg. H. 7, 1975, S. 600–601
- WERNER, Axel, Bürgerinitiativen – Versuch einer Bestandsaufnahme theoretischer Positionen und empirischer Befunde, in: Kommunalpolitik, Hrsg. Hans-Georg Wehling, Hamburg 1975, S. 254–276
- Wie Architektur sozial denken kann, Nürnberg 2004

- WIESE VON OFEN, Irene, Warten auf Godot oder Über den Umgang mit Industriebauvergangenheit, in: Industriebrachen: neue Chancen, neue Nutzungen vom Technologiepark bis zum Medienzentrum, Stuttgart 1990, S. 40–49
- WILDT-DREIDOPPEL, Monika, Feuerwache Köln, Der anhaltende Kampf der Bürgerinitiative BAF mit der Bürokratie, in: Ästhetik und Kommunikation, 10. Jg. H. 35, 1979, S. 28–37
- WILINK, Andreas, Andere Stimmen, andere Räume. Die Ruhr-Triennale in Nordrhein-Westfalen – eine Zwischenbilanz, in: Neue Züricher Zeitung, 25. 8. 2003, S. 19
- WINKELMANN, Arne, Kulturfabriken. Kulturelle Umnutzung von leerstehenden Industriebäuden, in: Wie Architektur sozial denken kann, Nürnberg 2004, S. 51–60
- WINKELMANN, Arne, Renaissance der Fabriken. Kulturelle Umnutzung von leerstehenden Industriegebäuden, in: 5 Jahre Gaswerk, Weimar 2003, S. 8–16
- WINKELMANN, Arne, Fröhliche Melancholie, in: Theater Pößneck, Pößneck 2001, S. 19–20
- WINKELMANN, Arne, Der Uhrturm der Schubert & Salzer Maschinenfabrik in Chemnitz. Expressionistische Industriearchitektur, Leipzig 2000
- Wir machen weiter, in: Baumeister, 76. Jg. H. 11, 1979, S. 1102
- Wirth, Hermann, Kritische Bemerkungen zum Architekturbegriff, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 20. Jg. H. 2, 1973, S. 131–144
- Wirth, Hermann, Werte und Bewertung baulich-räumlicher Strukturen. Axiologie der baulich-räumlichen Umwelt, Alfter 1994
- WIRTZ, Rainer, Strukturwandel oder Strukturbruch? Prozesse der Ent-Industrialisierung, in: Industrialisierung – Ent-Industrialisierung – Musealisierung? Hrsg. Rainer Wirtz, Köln 1998, S. 10–25
- WIRTZ, Rainer, Entsorger des Fortschritts. Erinnerter Industriekultur, Konstanz 2001
- WOPP, Christian, Bürgerinitiative „Alte Fleiwa“ Kultur- und Gewerbefabrik Oldenburg oder von der konkreten Utopie zur platzenden Seifenblase, in: Umnutzung von Industriebrachen – Initiativen entwickeln Konzepte, Rehburg-Loccum 1989, S. 133–143
- Zukünfte für alte Industrieregionen (= Dortmunder Beiträge zur Raumplanung, Bd. 38), Hrsg. W. Gryczan, O. Reutter, E. Brunn u. M. Wegener, Dortmund 1984
- Zweimal UFA, in: Ganz Berlin West, Hrsg. Axel Besteher-Hegenbart u. Klaus Esche, Stuttgart 1993, S. 404–407

Zeitschriften und Reihen:

Titel:	Erstveröffentlichung:	Verlagsort:
Archithese	1971	Niederteufen
Arch+	1969	Aachen
Argument-Sonderband AS	1974	Berlin
Ästhetik und Kommunikation	1969	Berlin
Aufriß. Zeitschrift des Centrum Industriekultur	1982	Nürnberg
Baumeister	1902	München
Bauwelt	1909	Berlin
Daidalos	1981	Berlin
Forum. Industriedenkmalpflege und Geschichtskultur	2000	Essen
Industriearchäologie	1975	Umiken
Kulturpolitische Mitteilungen	1977	Bonn
Kunstforum international	1973	Rupprichterorth
Kunstwerk, Das	1946	Stuttgart
Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung	1978	Berlin
Tendenzen	1960	München

Theater heute	1962	Berlin
---------------	------	--------